P.o.germ. 2173 g
(9

<36614156490019 S

<36614156490019

Bayer. Staatsbibliothek

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

141 G MB G/13

306 D

Dramatiſche
und
Dramaturgiſche Schriften

von

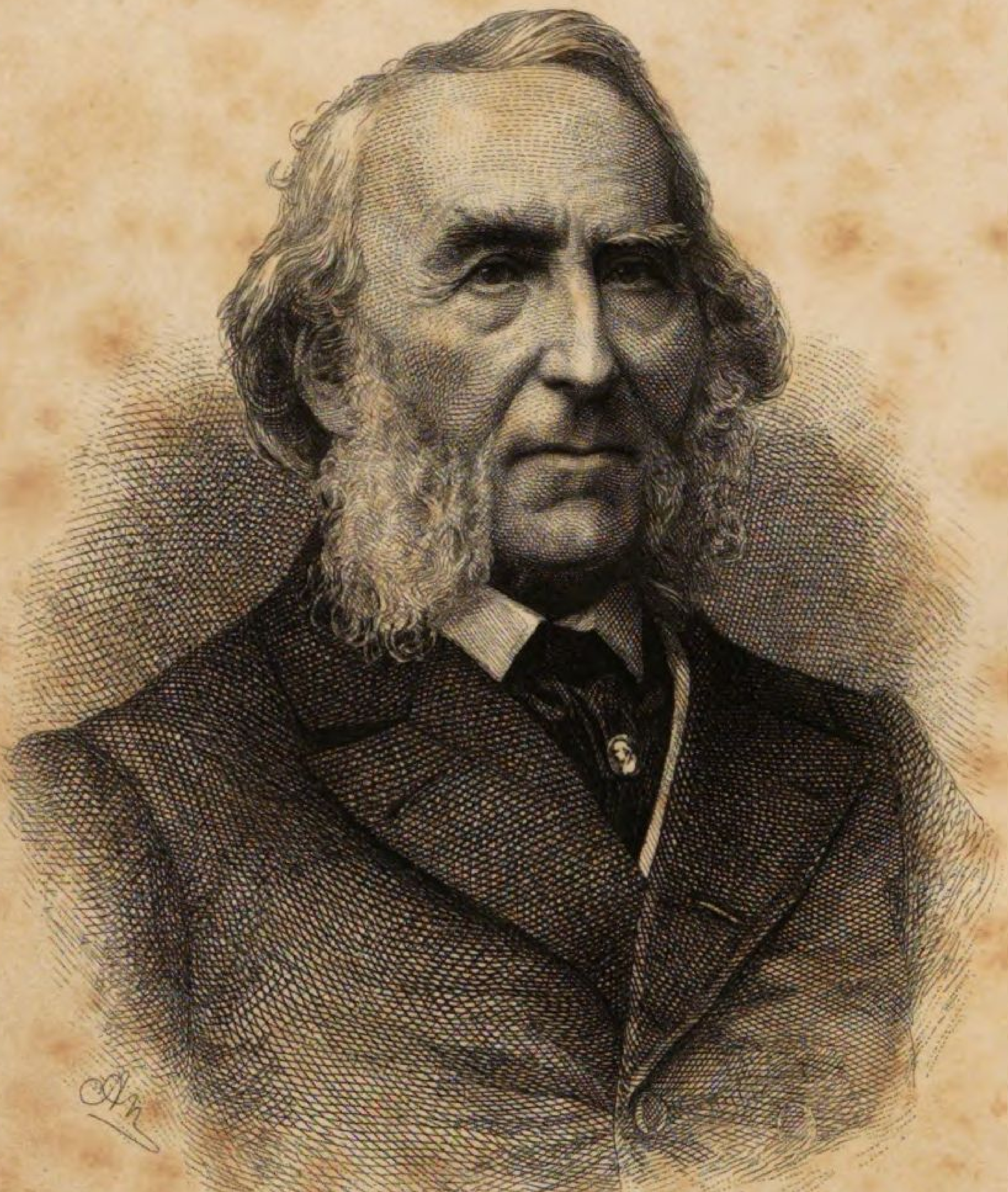
Eduard Devrient.

Neunter Band.

Geſchichte der Deutſchen Schauſpielkunſt.

Fünfter Band.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.



Adolf Neumann gest.

Eduard Devrient

deutschen Schauspielkunst

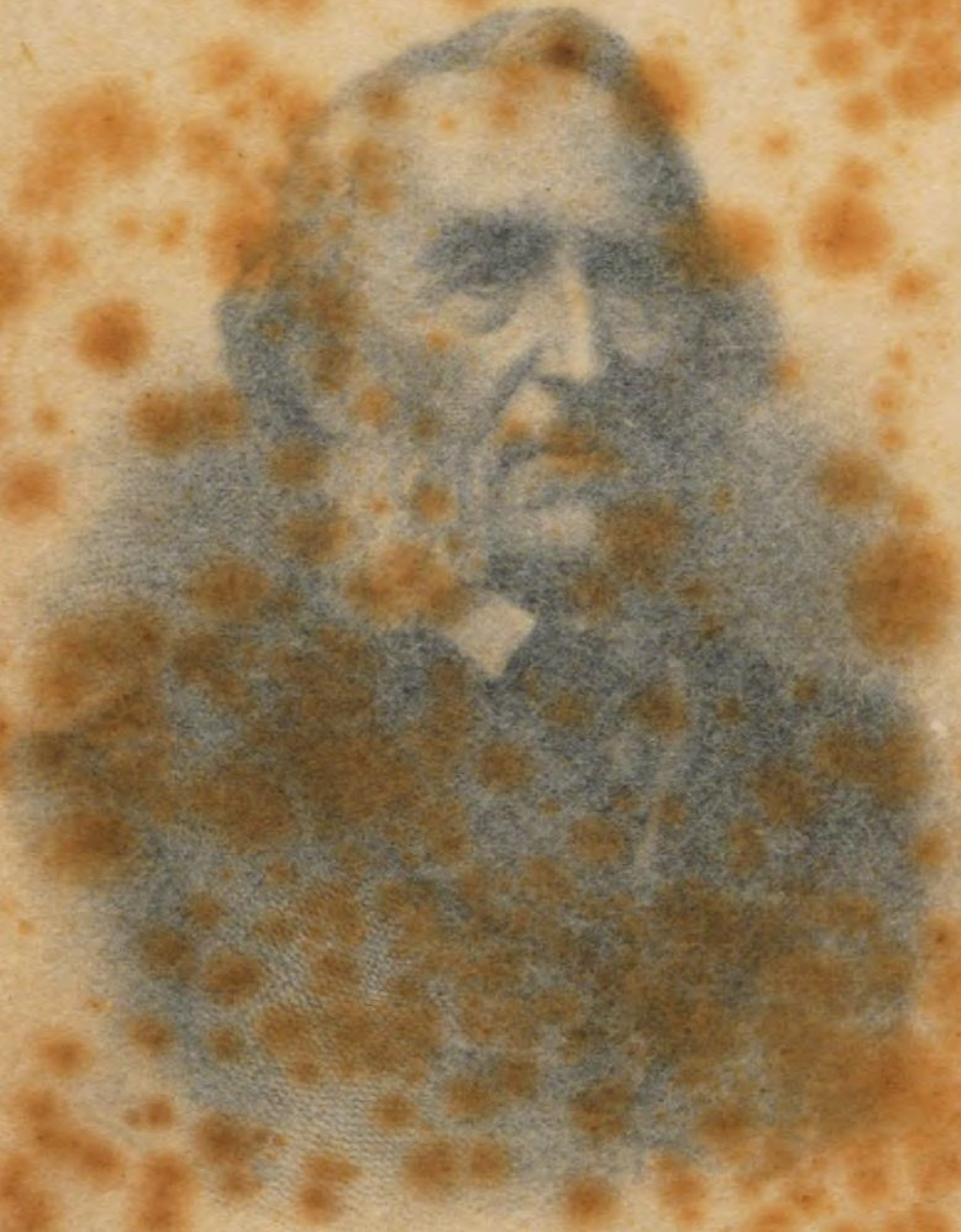
von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Das Virtuosenthum.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.



Adolf Neumann sc.

Hermann Burmeister

Geſchichte

der

Deutſchen Schauſpielkunſt.

Von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Das Virtuoſenthum.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.

P.o.germ. 273 g/9

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

141 .G

Inhalt des fünften Bandes.

I. Weitere Entwicklung der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

	Seite
Ueberblick	3
Das Hamburger Stadttheater. Schmidt	4
Das Thaliatheater	6
Das Vorſtadttheater. Tivoli	6
Baiſon's Direction. Prutz Dramaturg	7
Vereinigung der Theater	7
Bankrott	9
Das Leipziger Stadttheater wird Hoftheater	10
Ringelhardt's Direction	11
Dr. Schmidt's Unternehmen	12
Marr, Laube	13
Ausſichtsloſigkeit für beſſere Zuſtände. Wirſing	15
Das Breslauer Stadttheater. Haake und andere Pächter	16
Das Prager ſtändiſche Theater	18
Das Frankfurter Stadttheater in verſchiedenen Organiſationen	19
Das Königſtädter in Berlin. Director Cerf	23
Holtei's Erfolge und Abgang	24
Schmelka's Ende. Beckmanns Beliebtheit und Abgang	25
Entwicklung der Berliner Localpoſſe	26
Aufhören des Königſtädter Theaters	28
Neue Berliner Privatunternehmungen	29
Das Wallnertheater. Helmerding	29
Wien. Das Joſephſtädter Theater	30
Das Leopoldſtädter und Wiener	31
Scholz. — Neſtroy	32
Neſtroy's Stücke	33
Karl's Gelderfolge	35

Seite
Er verliert den Pacht des Wiener Theaters, zieht ſich aufs Leopoldſtädter zurück . . . 37
Er zerſtört das alte Kasperletheater . . . 38
Das Karlstheater und ſein Schickſal . . . 39
Verfall der künſtleriſchen Praxis unter Karl . . . 39
Sein Tod . . . 40
Einzelne Beiſpiele von Erhaltung künſtleriſcher Grundſätze . . . 42
Holtei's Direction in Riga . . . 42
Verwandlung der ſtabilen Stadttheater, durch ihre Vermehrung, in bloße Wintertheater . . . 44
Errichtung der Sommertheater . . . 45
Verderbniß des Publicums dadurch . . . 46
„ der Schauſpieler . . . 47
Zuſtand der ſogenannten Saiſontheater . . . 48
Agenturen . . . 49
Demoraliſation des Perſonals und des Publicums . . . 51
Vergleich mit den alten Wanderbühnen . . . 54
Das Mannheimer Theater wird zum Muſter ſtädtiſcher Organiſation . . . 55
Theatercomité und ſein bedenklicher Einfluß . . . 57
Düringer Oberregiſſeur . . . 58
Wanderbühnen . . . 60
Ihre Untauglichkeit als Vorbildungsanſtalten . . . 62
Verſäumniß und Beruf des Staates . . . 62

II. Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

Coburg-Gotha . . . 65
Schwerin . . . 65
Oldenburg . . . 66
    Baron von Gall Intendant. Moſen Dramaturg . . . 66
Das Hoftheater hört auf . . . 69
Meiningen, Sondershauſen, Altenburg, Detmold . . . 70
Deſſau . . . 71
Hannover unter Holbein . . . 71
Braunſchweig . . . 74
Kaſſel . . . 75
Wiesbaden . . . 76
Weimar . . . 77

Seite
Marr künſtleriſcher Director 78
Darmſtadt. Hofrath Küſtner 79
Auflöſung des Hoftheaters 80
Wiedereinrichtung. Verwaltungsveränderungen 81
Die Expedition nach London 82
Natur derſelben. Emil Devrient's Antheil 83
Stuttgart. Amalie Stubenrauch 84
Seydelmanns Regie 85
Seine Zerwürfniſſe 89
Die Phaſen ſeiner Entwicklung 90
Intriguen gegen ihn 92
Sein Abgang nach Berlin. Theodor Döring an ſeine Stelle . 93
Moritz Oberregiſſeur 96
Baron von Gall Intendant 97
Intriguen und Parteien 98
München. Das Kunſtperſonal 99
von Küſtners Intendanz 99
Dingelſtedts Intendanz 102
Die Geſammtgaſtſpiele 104
Wie wenig ſie die Benennung: Muſtervorſtellungen verdienten . 106
Beſetzung der Vorſtellungen 106
Dresden 109
Einfluß der politiſchen Bewegung 109
Regie 110
Kunſtperſonal 111
Das neue Theater 113
Förderung der künſtleriſchen Sonderintereſſen 114
Emil Devrient 114
Tiecks Abgang, Eduard Devrient Oberregiſſeur 115
Sein Rücktritt 117
Gutzkow Dramaturg 118
Seine Entlaſſung — die Speculation der Intendanz 119
Dr. Pabſt und ſeine Aufführungen Shakeſpeares 120
Das Kunſtperſonal 120
Emil Devrients Glanzperiode 121
Seine Virtuoſenrichtung 125
Karlsruhe 126
Graf von Leiningens Intendanz 126
von Gemmingen, von Auffenberg 129

	Seite
Unglücksperiode dieſer Bühne	130
Eduard Devrient zur Reorganiſation berufen	132
Wandlungen und Erwartungen	134
Das Wiener Burgtheater unter Deinhardſtein	136
Das Kunſtperſonal	137
Der Styl des Burgtheaters	140
Das Sinken der Production	141
Holbein's Direction	142
Laube's Direction	144
Dawiſon	145
Sein Ausſcheiden	149
Marie Seebach ſcheidet ebenfalls	149

III. Entwickelungsmomente am Berliner Hoftheater
(bis zur Mitte des Jahrhunderts).

Graf von Redern Intendant	152
Wallenſtein⸗Trilogie und Hohenſtaufencyklus	153
Raupach	153
Neuere Dichter	155
Tieck veranlaßt außergewöhnliche Aufführungen	156
„Antigone“	157
Der „Sommernachtstraum“ auf der Myſterienbühne	160
Das Coſtum	161
Das Leſecomité von den Schriftſtellern gefordert	164
Berichtigung des Standpunktes	165
Verfaſſung des Berliner Comité	166
Veränderungen deſſelben	167
Geſchäftswirren der Hofbühne	168
Stellung der Generalintendanz	169
Das Kunſtperſonal	170
Ludwig Devrient's letzte Jahre	171
Sein Tod	174
Rückblick auf ſein Leben	175
Seine Weiſe zu ſtudiren	176
Sein Denkmal	178
Moritz Rott	179
Charlotte von Hagn	180

Seite

Ihr Rangſtreit mit Frau Crelinger und deren Töchtern . . 181
Verwirrung des künſtleriſchen Tones 183
Der Schauſpielerverein 184
Seine Thätigkeit 184
Anfechtungen 186
Stellung der künſtleriſchen Vorſtände dazu 186
Der Verein aufgegeben 187
Ludwig Schneider und ſeine abſichtliche Manier . . . 187
Seine Beliebtheit. Genrebilder 189
Seydelmann in Berlin 191
Aehnlichkeit mit und Verſchiedenheit von Iffland 192
Seine Rede 193
Grelle Effecte 193
Abweichungen von den Dichtern 195
Shylock 195
Alba 197
Mephiſtopheles 198
Carlos im „Clavigo" 200
Antonio im „Taſſo" — Oſſip 201
Seydelmanns Erfindungskraft 203
Vergleich mit Ludwig Devrient 203
Seydelmanns Verhältniß zur Preſſe 206
Seine Willenskraft 207
Sein Einfluß auf die Berliner Kunſtgenoſſen 208
Seine Krankheit und letzte Arbeiten 210
Jago 212
Seydelmanns Beruf zum Bühnenleiter 214
Sein Tod 216
Vergleich ſeines Nachrufs mit dem von Ludwig Devrient . . 217
Herr von Küſtner Generalintendant 218
Seine Maximen und Maßregeln 219
Seine neuen Theatergeſetze 221
Veränderung des Kunſtperſonals 222
Veränderung der Spielweiſe 224
Küſtners Penſionirung, Rückblick auf ſein Wirken 227
Herr von Hülſen Generalintendant 229
Die ſeit Iffland veränderte Stellung des Theaters . . . 231

IV. Ergebniſſe.

(Mitte unſeres Jahrhunderts.)

Seite
Welche Reſultate liefert die geſammte Entwicklung? 232
Die Theatergebäude 233
Die Bühneneinrichtung 234
Anwendung des maleriſchen Momentes in der Schauſpielkunſt . 235
Das Coſtum 236
Seine Anwendung 237
Die dramatiſche Dichtung 238
Karl Gutzkow 242
Heinrich Laube 244
Guſtav Freytag 245
Otto Ludwig 245
Die bürgerlichen Dramen, Luſtſpiele 246
Amalie Prinzeſſin von Sachſen 248
Charlotte Birch-Pfeiffer 248
Die Celebritätsdramen 252
Das hiſtoriſche Drama 253
Sein Verhältniß zur Schauſpielkunſt 254
Die Cenſur 256
Fremde Dichter, die franzöſiſchen 259
Die Volksposſe in ihrem Verfall 261
Erhebung der claſſiſchen Dichter 265
Verbreitung Shakeſpeare's 267
Bearbeitung und Bühneneinrichtung ſeiner Stücke 270
Vergleich mit ausländiſcher Literatur 272
Einfluß der Oper 273
Meyerbeer 274
Richard Wagner 276
Verführung der Schauſpielkunſt durch die Oper 277
Die vorhandenen Schauſpieltalente 278
Die Richtung der Bemühungen 279
Virtuoſenkatechismus 280
Geltendmachung der Perſönlichkeit 281
Künſtler israelitiſcher Abkunft 283
Der induſtrielle Materialismus der Kunſtmatadore 284
Deren Stellung zur Kunſt 286

V. Einwirkungen und Ausſichten.

Seite
Theorie und Geſchichte 288
Theaterkritik 290
Theateragenturen 291
Schutz der Autorenrechte 298
Die Tantième 301
Mangel wohleingerichteter Leſecomités 304
Der deutſche Bühnenverein von Küſtner angeregt . . . 305
Baron von Gall's Bemühungen 307
Conſolidirung des Vereins 308
Grenze ſeiner Gewalt 309
Penſionsfond 310
Geſellſchaftliche Stellung des Standes 313
Theaterſchule kommt nicht zu Stande 315
Abſichten eines preußiſchen Cultusminiſters 316
Reformſchrift Eduard Devrient's 316
Angriffe und Billigung derſelben 317
Miniſter von Ladenberg nimmt die Theaterorganiſation in Angriff. 317
Fall ſeines Miniſteriums und ſeiner Entwürfe 318

Nachwort 320
Quellenangabe 324

Namen- und Sachregiſter 326

* * *

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Weitere Entwicklung der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

Nach Immermann's ſo leuchtend hervortretender Reaction gegen das allgemeine Verſinken des Inhaltes unſrer Kunſt begegnen wir noch manchem wohlgemeinten, redlichen Bemühen, aber der Totalüberblick der nächſten zwei Jahrzehnte und darüber zeigt doch nur das klägliche Schauſpiel einer einzigen großen Niederlage des Kunſtgeiſtes.

Die unwiderſprechliche Erfahrung, die auch Immermann's Theater erwieſen, „daß kein Theater ohne zuverläſſigen Geldrückhalt ſich in grundſätzlicher Richtung behaupten könne", bewährte ſich fort und fort an allen Privatunternehmungen, ja deren bloße Exiſtenz wurde, den geſteigerten Anforderungen der Zeit gegenüber, immer unſicherer. Selbſt die ruhmvollen alten Schulſtätten:

Hamburg und Leipzig ſehen wir in dieſer Periode alle künſtleriſche Bedeutung einbüßen.

Der wackre alte Schmidt kämpfte am Hamburger Stadttheater noch zehn Jahre lang, um die Rudera des alten Schauſpiels und ſeines Geiſtes, gegen das Ueberfluthen der Oper und gegen alle andern Gefahren, die das neue große Theater mitgebracht hatte, zu erhalten. Er verlor glänzende Talente: 1831 Emil Devrient und deſſen Frau, 1834 das Dahn'ſche Ehepaar, 1835 durch den Tod Jakoby, 1837 Joſt, aber es ſtanden ihm noch ſein Mitdirector Lebrün, die Veteranen Lenz, Schäfer, Gloy zur Seite, ſein Zögling Baiſon entwickelte im Fach der jüngeren Helden, wenn auch nicht Anmuth, doch energiſche Schärfe, Frl. Enghaus xx gewann hier volle Anerkennung und 1836 trat Theodor Döring — der hier unter dem Einfluß der Veteranen das harmoniſch maßvollſte Stadium ſeiner Entwicklung erreichte — das Charakterfach in dem ganzen Umfange der ernſten und komiſchen Rollen an*). Ihm folgte nach zwei Jahren der verſtändige und geſchickte Hoppe. Immerhin waren alſo hier künſtleriſche Kräfte beiſammen, die unter weniger zwingenden Umſtänden die Ehre der deutſchen Kunſt

---

*) Er hatte 1826 die erſte Anerkennung in Breslau, in komiſchen Rollen, gefunden, dann ſeit 1829 unter Haake's Direction in Mainz, von 1832 an in Mannheim die reiche Entfaltung ſeines Talentes gewonnen.

xx Frau Hebbel

noch hätten aufrecht erhalten können. Aber Schmidt war altersſchwach, ſein Directionsgenoß Lebrün wurde endlich auf ſeinem Poſten unmöglich*), 1836 erſetzte ihn Mühling, ein mittelmäßiger Sänger und Komiker, deſſen ökonomiſche Fähigkeiten nun dem Theater immer mehr den Charakter eines induſtriellen Unternehmens gaben, wozu die Direction freilich auch durch die Forderungen des großen Theaters und durch die ſteigende Concurrenz von muſikaliſchen und theatraliſchen Unterhaltungen in Hamburg gedrängt wurde. Der künſtleriſche Werth der Darſtellungen trat hinter das Beſtreben: die Neuigkeitsſucht des Publicums und die Opernluſt auszubeuten, zurück, die von Schröder aufgerichtete Theaterpraxis, Ernſt und Genauigkeit der Studien und Proben mußten verfallen. Schmidt war müde, er legte — nachdem er zu Anfang 1840 ſein Jubiläum begangen — im März die Direction nieder und ſtarb am 13. April deſſelben Jahres.

An ſeine Stelle trat der talentvolle und geſcheidte Tenoriſt Cornet, durch den die Oper um ſo mehr in Schwung kam, der Reſt des künſtleriſchen Geiſtes und Tones aber zu Grunde ging und das Schauſpiel unter Mühling's Regie um ſo mehr verfiel. Hamburg's theatraliſcher Ruf eines trefflichen Zuſammenſpieles ſchien auf das zweite Theater übergehen zu ſollen.

---

*) ſ. IV. Bd., S. 142.

Director Maurice, ſchon eine Reihe von Jahren Pächter des Theaters der Wittwe Hantje in der Steinſtraße, erlangte nach ihrem Tode die Conceſſion, und eröffnete 1843 ein neues Haus, das den Namen Thaliatheater erhielt. Er fuhr nun mit immer günſtigerem Erfolge fort, durch klugen Takt und unverdroſſene Sorgfalt, mit meiſt mittelmäßigen Talenten, in unbedeutenden Stücken, kleinen Poſſen und Liederſpielen, die nie verſiegende Anziehungskraft eines guten Enſemble mit um ſo mehr Erfolg auszubeuten, als das Stadttheater in dieſer Eigenſchaft herabgekommen war. Auch die Vorſtadttheater in St. Paul und St. Georg erhielten ſich nicht nur und ſpalteten den Theaterzuſpruch, ſondern eines derſelben hatte ſich ſchon ſeit dem Sommer 1829 in einem Wirthsgarten, vor den Kaffeetiſchen der Spaziergänger angeſiedelt, die durch einen Rutſchberg hierhergelockt wurden. Man hatte dies ruſſiſche Schlittenvergnügen, auf einer ſchiefen Ebne von Brettern, mit kleinen Rollwägen, nachgeahmt und es ein Tivoli genannt; ohne weiteren Grund als den, daß es in Paris ſo genannt wurde. Wie dieſe Sommertheater ſich über Deutſchland verbreiteten, ſo brachten ſie auch zunächſt alle den Namen „Tivolitheater“ mit ſich, ohne daß ein Rutſchberg zu ihren Aufführungen polterte. Dieſe Rivalitäten bedrängten den Finanzzuſtand des großen Stadttheaters, der ſich außerdem hinlänglich am Opernluxus erſchöpfte. Die Folgen des großen

Stadtbrandes vermochte man nicht mehr ſo ungefährdet zu beſtehen, wie dies mit den Calamitäten der Cholera unter Schmidt's Direction noch gelungen war; als daher 1846 die Direction Cornet-Mühling zu Ende ging, Baiſon's mehrmonatlicher Verſuch ſcheiterte: der Rivalität zwiſchen Stadt- und Thaliatheater durch eine Aſſociation mit Maurice ein Ende zu machen, bildete ſich die Direction Baiſon-Wurda. Der Letztere war Tenoriſt. Baiſon's ehrgeiziger Eifer: das Schauſpiel wieder auf einen würdigen Fuß zu bringen und ſeinen Namen dabei zu verherrlichen, ließ ihn auch literariſche Hülfe dazu ſuchen; er ſtellte Dr. Prutz — der ſich zur Zeit als Dichter und Kritiker geltend machte — als Dramaturgen an. Wieder aber ſcheiterte dieſe Maßregel an dem immer und immer wiederkehrenden Mißgriffe: daß der am Theater angeſtellte Dramaturg über die Mitglieder deſſelben Zeitungskritiken ſchrieb. Die unvermeidliche Zwietracht, in welche er dadurch mit dem Kunſtperſonal gerieth, lähmte ſein Wirken und bewog ihn nach kurzer Zeit zum Rücktritt. Baiſon erlag nach zwei Jahren ſeinen fruchtloſen Anſtrengungen, er ſtarb im Januar 1849 und mit ihm der letzte Reſt des traditionellen Geiſtes der Hamburger Schule, des Eifers für die gute Sache der Schauſpielkunſt; von nun an regierte der induſtrielle Geiſt unbedingt.

Jetzt kam auch eine dauernde Vereinigung des Thalia- und Stadttheaters unter Maurice und Wurda zu Stande und nicht arm an Talenten war in den nächſten fünf Jahren die Hamburger Bühne. Noch ſtanden die Veteranen Gloy und Schäfer aufrecht unter den Trümmern der alten Zeit, beſonders aber unter den weiblichen Mitgliedern tauchten Talente auf, die bald große Bedeutung gewinnen ſollten. Frl. Würzburg*), die fein charakteriſirende Frau Burggraf, die geniale Marie Seebach**), welche hier begann aus dem Fache der Soubretten, das ſie bisher in Caſſel bekleidet, in das der höheren, poetiſchen und tragiſchen Rollen überzugehen. Was half aber der alten Kunſtſtätte das zeitweilige Erſcheinen verheißender Talente, wenn ſie nicht zu planvoller und gewiſſenhafter Arbeit der Kunſtgenoſſenſchaft gewonnen werden konnten; wenn ſtatt deſſen nun das wildeſte Durcheinander einer überhaſteten, beſinnungsloſen Thätigkeit entſtand, die nur auf den Gewinn des Tages bedacht war, eine Hetzjagd kaum memorirter Neuigkeiten, wobei die Künſtler an demſelben Abend in beiden Theatern benutzt wurden; wenn vor Allem aber ein Aufgehen in die Dienſtbarkeit von zahlreichen Gaſtſpielvirtuoſen gefordert wurde. Maurice verlor in fünf wilden Jahren die Fäden ſeines geordneten Enſemble's aus den Händen, ſelbſt ein als Charakterſpieler und Regiſſeur ſo erprobtes Talent, wie Heinrich Marr es war, vermochte den Kehraus nicht aufzuhalten*), der endlich im Auguſt 1854 nicht nur in künſtleriſchen, ſondern auch finanziellen Bankrott auslief, und ſogar die materielle Exiſtenz der Künſtler gefährdete.

---

*) ſpätere Frau Gabillon.

**) ſpätere Frau Niemann.

Die Mißhandlung der Schauſpielkunſt hatte nicht einmal Gewinn gebracht.

Es lag nun zu Tage, daß mit extraordinären Reizmitteln, auf einzelne Vorſtellungen verwendet, kein Theater auf die Dauer proſperiren kann, weil das Publicum dadurch ſich von dem täglichen Repertoir entwöhnt; daß nur ein regelmäßiger Beſuch das materielle Beſtehen einer Bühne ſichert, die Verſtändigung zwiſchen dem Publicum und der Kunſtgenoſſenſchaft herſtellt, die Thätigkeit der Letzteren, ſowie das Vertrauen zu ſich ſelbſt friſch erhält.

Dieſe Schreckenskataſtrophe des großen Stadttheaters hatte deſſen Credit ſogar bei der Actiengeſellſchaft erſchüttert, ſie ſtellte das Haus zum Verkauf. Nachdem das im Stich gelaſſene Perſonal noch mehrere Monate unter einem aus ſeiner Mitte gewählten Comité zu ſeinem Erwerbe fortgeſpielt hatte, erſtand der Rheder Sloman für den geringen Preis von 170,000 Mark den Kunſttempel und verpachtete ihn an den Theateragenten Sachſe.

---

*) Er verließ deshalb dieſe Bühne.

Eine der alten Ruhmesſtätten der deutſchen Schauſpielkunſt war nun erklärtermaßen nichts mehr als ein induſtrieller Geſchäftsbetrieb, man durfte gar keinen weiteren Anſpruch daran erheben.

Dagegen lenkte das Thaliatheater wieder zu dem prunkloſen aber dauernd wirkſamen Verdienſte eines guten Zuſammenſpieles ein, bei dem es künſtleriſch und finanziell proſperirte.

Das Leipziger Stadttheater war nach Küſtner's Abgange im Auguſt 1829 von der Königl. Generaldirection des Hoftheaters mitübernommen worden. Der Regiſſeur Remi führte es. Zeitweilig ſollte ſeiner Unbedeutendheit des Hofraths Winkler (Theodor Hell) Einſchreiten aufhelfen, was aber auch kein Reſultat brachte; das Unternehmen hatte einen flauen Fortgang und bedurfte bedeutender Zuſchüſſe*). Als hervorragendſte Talente dieſer Zeit ſind der Komiker Koch und der Heldenſpieler Rott zu nennen.

Vielleicht hätte der Hof, durch eine veränderte Organiſation und Leitung, ſeinem Theaterprotectorate in Leipzig noch längere Dauer gegeben, die Stadt aber hatte, als Ausgangspunkt der conſtitutionellen Bewegung

---

*) Sie ſtiegen in dreijährigem Beſtande auf 60,000 Thlr.

i. J. 1830, ſich ſehr mißliebig gemacht und ſo wurde 1831 ſchon das Aufgeben des Theaters beſchloſſen, folglich auch nichts mehr für ſeine Belebung gethan. Am 31. Mai 1832 hörte es auf Hoftheater zu ſein.

Der Schauſpieler Ringelhardt, der bisher am Rhein Directionen geführt, übernahm nun das Stadttheater. Er führte es als ein redlicher und erfahrener Praktiker untergeordneten Ranges, der vor Allem ſeinen Vortheil im Auge hat bei einem Unternehmen, das von der ſtädtiſchen Behörde, die es ihm übergeben, eben auch nur als ein induſtrielles angeſehen wurde. Die reiche Stadt wollte kein Opfer bringen für ein beſſeres Theater, wie konnte man das alſo dem Pächter zumuthen? Der Magiſtrat wollte, durch ſeine Theaterdeputation, wo es ihm gutdünkte in die Direction eingreifen, wie war da eine conſequente und grundſätzliche Führung zu erwarten? Man rühmte von Ringelhardt, daß er ſehr viele Neuigkeiten und alle Opern früher, als andere Bühnen gebracht habe, damit iſt ſeine Direction charakteriſirt und zugleich: was von ſeiner Pflege der Schauſpielkunſt zu halten ſei. Er hielt ſie eben auf dem Gebiete der Tagesneuigkeiten*). In den zwölf Jahren dieſer geiſtigen

---

*) Unter manchen derben Zügen erzählt man von ihm, daß er vielfachem Begehren nach claſſiſchen Stücken nachgebend, einmal wieder „Die Braut von Meſſina“ habe aufführen laſſen und als er Abends an der Caſſe erfahren habe: wie gering die Einnahme ſei, ausgerufen habe: „Na ja da haben wir den Herrn

Herabſetzung gehörten gleichwohl tüchtige Talente der Bühne an: Lortzing, Porth, Baudius, Reger, die Damen Anſchütz, Deſſoir und die lebensvolle Günther-Bachmann.

Der Unwille und die Beſchämung über einen ſolchen Zuſtand mußte in einer Stadt der Intelligenz doch eine Reaction hervorbringen, da man noch beſſere Tage im Andenken hatte. Ein wohlhabender geachteter Arzt, Dr. Schmidt, der unter Küſtner's Direction ſelbſt Schauſpieler geweſen, wurde von neu erwachter Theaterluſt und von Eifer: der Stadt wieder ein antheilswürdiges Theater zu ſchaffen, angetrieben: im Auguſt 1844 die Direction zu übernehmen. Die Stadt bequemte ſich zu einigen Conceſſionen in Betreff der Theaterpacht, Marr, der zur Zeit am Wiener Burgtheater in unbehaglicher Stellung ſich befand, übernahm in Leipzig die Oberregie und das Charakterfach, Joſeph Wagner trat für Liebhaber und Helden, Meixner für humoriſtiſche Rollen ein, Heinrich Richter für jugendliche Liebhaber, die Damen Baumeiſter und Unzelmann gefielen neben Frau Günther-Bachmann.

Dr. Schmidt ging mit Opferwilligkeit an ſein Un-

Schiller! Und der Goethe iſt auch ſo ein Schweinehund! Morgen geben wir den „Jux" (die Wiener Poſſe „Einen Jux will er ſich machen")".

ternehmen, er überbot ſeine Mittel faſt bei Sammlung des Kunſtperſonals und Herſtellung des Apparates, aber der lebhafte Antheil des Publicums glich die finanziellen Bedenken anfangs aus. Da die Oper durch unzulängliche Leitung — der talentvolle Componiſt Lortzing erwies ſich als Dirigent unfähig — geringe Anziehungskraft übte, ſo wurde ſie vom Schauſpiel überflügelt, das unter Marr's umſichtiger und rühriger Leitung ſo große Erfolge errang, daß das opernſüchtige Publicum ihn eines Abends auspochte, unter Beſchuldigung: er unterdrücke die Oper. Obſchon er gegen dieſen Angriff ſich ſiegreich vertheidigte, muß doch auch in Rechnung gebracht werden: daß die Energie ſeiner Regie ſich leicht im Ton vergriff und gegen den Geiſt der Urbanität verſtieß, aus dem das Unternehmen hervorgegangen, und der es allein erhalten konnte. So verdarben innerer Unfriede, Abfall anfänglicher Freunde des Theaters, bald dem leicht erregten und veränderlichen Dr. Schmidt die Freude an ſeinem Werke. Auch der Beiſtand der Preſſe, deſſen Schmidt, bei dem journaliſtiſch unterwühlten Boden Leipzigs, ſchwer entbehren konnte, erwies ſeine alte Unzuverläſſigkeit. Heinrich Laube, der damals in Leipzig wohnte, wurde ins Intereſſe von Schmidt's Unternehmen gezogen, er bethätigte es durch ſehr wirkſame Referate, welche er, zu möglichſter Verbreitung, im Tageblatt veröffentlichte. Die Theatermitglieder behaupteten zu wiſſen, daß Schmidt der Redaction des Blattes das Honorar erſetze, welches Laube für die Theaterreferate empfing, und waren aufgebracht, daß ihr Director ihnen die Zeitungsgeißel flocht. Da nun Laube, zur Behauptung ſeiner kritiſchen Autorität und deren Selbſtändigkeit, auch die Direction zu tadeln begann, nahm Schmidt dies übel, antwortete, wie behauptet wurde, durch Entziehung des Honorars für die Artikel im Tageblatt, Laube hörte auf zu ſchreiben und dies Verhältniß verlief zu Spaltung und Verfeindung und zum Nachtheil des Theaters. Zum ſteigenden Unmuthe des Directors geſellte ſich finanzielle Sorge, als die Unruhen des Jahres 1848 eintraten. Der Magiſtrat erleichterte zwar die Laſten des Theaters, aber nicht hinlänglich, um den Dr. Schmidt von ſeinem Auswanderungsplane nach Amerika abzubringen.

So ſcheiterte 1848 wieder ein wohlgemeinter, mit edlem Eifer unternommener Verſuch: den Zuſtand des Theaters zu heben und die Erinnerung zu ehren: daß Leipzig den Namen der Wiege der deutſchen Schauſpielkunſt trug.

Die bisherigen Erfahrungen mußten endlich im Kreiſe der ſtädtiſchen Behörden die Anerkennung hervortreten laſſen, daß ein ſo ſchwankender, auf den perſönlichen Vortheil des jeweiligen Unternehmers geſtellter Theaterzuſtand, einer ſo reichen Stadt als Leipzig, die zweimal im Jahre bei ihren Meſſen zahlreiche Gäſte aus allen Ländern empfängt, nicht würdig ſei. Wohlmeinende bereiteten den Plan vor: ein neues, größeres Theater zu bauen, deſſen Thätigkeit unter Oberaufſicht und Garantie der Stadt ſtehen, von einem ſtädtiſchen Director geleitet werden ſollte. Es hatte kurze Zeit den Anſchein, als ob mit dieſem Plane die Vernunft und der richtige Vortheil der Sache über herkömmlichen Schlendrian, kleinlichen und beſchränkten Sinn ſiegen könne — der Anſchein währte nicht lange, man lenkte wieder zur Verpachtung ein. Der Sänger Wirſing trat die Unternehmung an, auf eignen Vortheil und Verluſt, alſo auch genöthigt, Ringelhardt's Spuren zu folgen.

Indeſſen muß von ihm bezeugt werden, daß nachdem er einige Jahre lang das moderne Raffinement der Theaterinduſtrie, wozu auch die Einrichtung eines Sommertheaters, die Ausloſung eines wohlfeilen Sommerabonnements für das Stadttheater gehörten, — erſchöpft hatte, er wieder in den zuverläſſigen Betrieb guter Darſtellungen einlenkte, das Sommertheater aufgab und das claſſiſche Schauſpiel durch den Tagesſchwall der Oper, des Ballets und zahlloſer Poſſen hindurch zu retten bemüht war. Die Regiſſeure Rudolph, Pauli, Behr und ſpäter Wohlſtadt waren ihm nach einander dabei behilflich und das Theater gewann einen leidlichen Zuſtand wieder, der immerhin weit hinter dem zurückblieb, welcher der Bedeutung einer Stadt wie Leipzig angemeſſen war und den dieſelbe in der Concertmuſik rühmlich aufrecht hielt.

In Breslau war die Pacht des Stadttheaters 1833 dem Schauſpieler Haake übergeben worden, der bei ſeiner bisher in Mainz geführten Direction ein gutes Repertoir in gutem Zuſammenſpiel aufrecht erhalten hatte, freilich mit dem Rückhalt eines ſtädtiſchen Zuſchuſſes von 4000 Gulden. Er unternahm es muthig, den alten Theaterruf Breslau's wiederherzuſtellen, aber da es ihm nicht gelingen wollte, das verwöhnte und zerſtreute Publicum ſo raſch, als ſein ungeduldiger Eifer verlangte, wieder für edleren Kunſtgenuß zu ſammeln, ſo büßte er ſeinen redlichen Willen mit einer bedeutenden Schuldenlaſt, die er mit langjährigen ſtrengen Entbehrungen zu tilgen hatte.

Ein Rentier: Lieutenant Neumann übernahm 1838 die Theaterpacht, ſtellte in dem Schauſpieler Baron von Perglaß — der Chevaliers und Bonvivants ſpielte — einen techniſchen Director, in dem Zeitungsredacteur Dr. Nimbs einen Dramaturgen an, ohne daß die Direction dadurch den Charakter einer künſtleriſchen gewann. Man hoffte Beſſeres, als ein Mann von Geſchmack und feinem Geiſte, Baron von Baerſt, die Pacht — in Compagnie mit einem Kaufmann Reimann — im Jahre 1841 übernahm und im November das neue, von Langhans erbaute, ſehr geſchmackvolle Theater eröffnete. Fünf Jahre fungirte nun Rottmeier — der jetzt Charakterrollen ſpielte — als Oberregiſſeur, Dr. Nimbs als Dramaturg und ſtellvertretender Director, denn Baron Baerſt fand die Sorge der Leitung nicht nach ſeinem Geſchmack, war viel auf Reiſen und intereſſirte ſich nur für etwaige Ueberſchüſſe in der Einnahme. 1844 machte man auch wieder mit dem unſtäten Holtei den Verſuch, ihn abermals als Dramaturgen anzuſtellen, es dauerte nur ein Halbjahr. Von 1847 an war der Kaufmann Reimann alleiniger Pächter und nachdem ein Dr. Schweitzer Dramaturg geweſen, trat wieder Dr. Nimbs und ein Dr. Lasker ein.

Von all dieſem Durcheinander iſt nichts, gar nichts für die Kunſtentwicklung hervorgegangen; die Bühne hielt ihre Exiſtenz hin mit dieſem oder jenem Opernerfolge, dieſem oder jenem Gaſtſpiele, half ſich leidlich aus dieſer und jener Verlegenheit, ohne im Entfernteſten die alte Bedeutung wieder zu gewinnen, welche ſie unter Rhode's Leitung in dem alten ſchlechten Theatergebäude gehabt hatte.

Unter den Schauſpielern dieſer Periode muß L. A. Wohlbrück hervorgehoben werden. Ein feiner Humoriſt in Iffland's Manier, von einer Friſche und Anmuth, welche ſogar den burlesken Rollen, deren er in

Wiener, Berliner und Dresdner Poſſen übergenug zu ſpielen hatte, auch für den gebildeten Sinn Reiz zu verleihen vermochten.

Das ſtändiſche Theater in Prag wurde 1834 vom bisherigen Caſſirer Stöger übernommen, der kein Intereſſe, als das des Erwerbes dabei hatte; der Schauſpieler Ernſt hielt die künſtleriſche Arbeit dafür im Gange. Die Veteranen Polavsky und Bayer ermatteten, der erſtere ſtarb 1842, der andere trat wenige Jahre danach in Penſion. Die Kunſtgenoſſenſchaft verarmte an ausgezeichneten Talenten, nur am Schluſſe der Periode (1850 u. 51) erwarb das junge charakteriſtiſche Talent Friedr. Haaſe's hier die erſte Aufmerkſamkeit. 1846 übernahm der Tenoriſt Hoffmann die Pacht, ließ erſt Rottmeier, dann Forſt die Oberregie führen. Dem böhmiſchen Schauſpiele, für welches Stöger ſchon 1842 ein eigenes Theater erbaut und ſeinem Unternehmen verbunden hatte, fügte Hoffmann noch ein offenes Sommertheater nach Wiener Muſter, eine Arena, hinzu, in der das Perſonal des ſtändiſchen Theaters mitzuſpielen hatte, wodurch dann das Geſchäftstreiben der Direction ſo umfaſſend und ſo unruhig als möglich wurde, die künſtleriſche Arbeit zur überhaſteten Handwerkerei, eine Jagd nach Caſſeneinnahmen und Spielhonoraren.

Das Frankfurter Stadttheater veränderte ſeinen Zuſtand nicht ſeit 1830, nur ſeine Talente alterten immer merklicher. Karoline Lindner trat allzuſpät und ungern in die älteren, charakteriſtiſchen Fächer und verſäumte daher eine neue rühmliche Phaſe ihrer Laufbahn auszubilden. Das Talent der Frau Frühauf, ganz zur Nachfolgerin der Lindner in Rollen ſanfter, ſchöner Weiblichkeit geeignet, mußte ſich aus Geſundheitsrückſichten bald vom Theater zurückziehen. Weidner hielt bis ins hohe Alter unermüdlich aus, erregte aber Ueberdruß; Meck in humoriſtiſchen Väterrollen vortrefflich, Haſſelt der beliebte und geachtete Komiker, der die glückliche Maske des Frankfurter Kleinbürgers „Hampelmann“ dem ſüddeutſchen Staberle verwandtſchaftlich zugeſellte, — dieſe Talente erhielten das Frankfurter Schauſpiel immer noch in Achtung. Grüner, der bei Auflöſung des Darmſtädter Theaters 1831 penſionirt worden und ſeine Geſchicklichkeit im Sceniren durch eine Reiſe nach Paris noch bereichert hatte, wurde 1831 von dem Actiencomité zum Regiſſeur, bald darauf zum Director gemacht. Wieder aber vernachläſſigte er das Schauſpiel, um der glänzenden Opernſcenirung willen; die Koſtſpieligkeit ſeiner Verwaltung brachte ihn in heftigen Zwieſpalt mit den Actionairen und endlich ſeine Direction zum Bruch*). Nun übernahmen im Jahre 1836 Kapellmeiſter Guhr, Schauſpieler Meck und der Oekonomieinſpector Malß (der Verfaſſer der Frankfurter Localpoſſe: „Der Bürgercapitain“) die Direction, welche nach drei Jahren einige Unabhängigkeit von den Einmiſchungen der Actionaire erlangte, ja ſogar einen Geldzuſchuß. 1848, nach Guhr's Tode, übernahmen Meck und Mühling das Theater als Entrepriſe, ſetzten Haake als Regiſſeur ein, gewannen für die jugendlichen Fächer die Damen Janauſchek*) und Hausmann, dieſe ein anmuthiges, junges Talent für naive Rollen, jene im tragiſchen Fache zu ausgezeichnetem Rufe heranwachſend, die Liebhaberfächer waren durch Heinrich Schneider und Theodor Wilke anziehend in Perſönlichkeit und Talent beſetzt, der ältere Stamm des Perſonals war noch in voller beliebter Thätigkeit, dennoch behielt das Total des Frankfurter Kunſtlebens den Charakter des Zufälligen, des planloſen ſich Hinhaltens von einer Organiſation und Direction zur anderen. Im Jahre 1852 kam es wieder zu einer neuen. Der Tenoriſt Hoffmann, in den letzten Jahren Director des Theaters in Riga, trat nun das Frankfurter Unternehmen an. Auch er gewann hoffnungsvolle junge Talente: Frie-

---

*) Er endete als Nachleſer im Wiener Burgtheater, nach-

---

dem er ein empfehlenswerthes Buch „Kunſt der Scenik“ (Wien 1841) herausgegeben.

*) Sie betrat 1845 in ihrer Vaterſtadt Prag die Bühne, war 1847 in Köln unter Benedix' Führung.

drich Devrient, den Sohn Karl's Devrient, der ſeit 1848 am Wiener Burgtheater, durch das glückliche Erbtheil der Anlagen und der Erſcheinung ſeines Vaters, und des gewinnenden Stimmorgans der Familie, raſche Beliebtheit erlangt hatte, und das liebenswürdige Talent des Frl. Genelli, als Erſatz für die nach München berufene Hausmann; aber die Schauſpielkunſt proſperirte dennoch nicht, die Oper behielt das Uebergewicht und zog ſchon nach drei Jahren den Director Hoffmann in Zahlungsunfähigkeit hinab. Der ihm gewonnene Senat willigte in den plötzlichen Theaterſchluß, welcher die Mitglieder auf einmal außer Gehalt ſetzte, und kaufte Hoffmann obenein das Inventarium ab, ſo daß dieſer aus der Kriſis gut davon kam. Den Mitgliedern fehlte es an Geldmitteln und übereinſtimmendem Willen, um den Rechtsweg gegen dies unverantwortliche Verfahren zu betreten, ſie ſcheuten auch den Senat, in ſeiner Betheiligung an dem Vorgange, zu verletzen. Dafür unterſtützte dieſer denn auch die Kunſtgenoſſenſchaft, ſo daß durch dreimonatliche Darſtellungen auf eigne Rechnung das Perſonal ſich glücklich aus dieſer lärmmachenden Theaterkriſis retten konnte. Gleich dem Bankerott des Hamburger Stadttheaters, erwies dieſer Frankfurter, daß der Rechtsboden ſelbſt der angeſehenſten Privatunternehmungen ſehr unzuverläſſig ſei.

Jetzt war die Gelegenheit zu einer dauerhaften Organiſation des Frankfurter Theaters geboten. Das

Inventarium war angekauft, eine Summe von 40,000 Fl. zu deſſen nothwendiger Verbeſſerung bewilligt worden, das Verlangen nach zuverläſſiger künſtleriſcher Leitung ſollte befriedigt werden. Die Aufmerkſamkeit wandte ſich dem beliebten Luſtſpieldichter Benedix zu, der auch als Schauſpieler und geſchäftsführender Regiſſeur in Düſſeldorf und Köln mit den Forderungen des Theaters vertraut geworden war. Das Alles ſchien das Beſte zu verſprechen, aber — der Senat wollte nichts mit dem Betriebe des Theaters zu ſchaffen haben und überließ dieſen wieder einer Actiengeſellſchaft, deren engerer Ausſchuß dann mit gutem Willen und gutem Gelde daran ging, der Stadt ein gutes Theater zu ſchaffen; freilich auch mit ſeinen unvermeidlichen Einmiſchungen es dem neuen Director — dem man den vornehmen Titel Intendant gab — nicht leicht machte: planmäßig und grundſätzlich zu regieren.

Wenn indeſſen Benedix ſein Uebergewicht an Talent, Kenntniß, Erfahrung und praktiſcher Technik mit recht eifriger Arbeit und perſönlich unanfechtbarer Haltung geltend gemacht hätte, ſo würde er dennoch die Poſition der künſtleriſchen Direction mit allen Ehren behauptet haben. Das geſchah nun aber nicht in erforderlichem Maße. Die künſtleriſche Thätigkeit gewann nicht die gemeinſame Spannkraft, Berichtigung und Abrundung, ſie ließ die ſachverſtändig leitende Hand nicht als unentbehrlich erſcheinen, ja ermunterte den, bei

Actiengeſellſchaften immer bereiten Dilettantismus zur Geringſchätzung der Fachkenntniß und zu dem Unternehmen: die Sache ebenſo gut oder beſſer zu machen. Das Facit war: daß Benedix' Intendanz mit drei Jahren zu Ende ging.

Einer wichtigen Kunſtſtätte war damit wieder die Ausſicht benommen, ihrer Beſtimmung gedeihlich zu entſprechen, der Credit der künſtleriſchen Direction hatte wieder eine Schlappe erlitten.

Das Königſtädter Theater in Berlin, das unter der erſten Direction der Actionaire ſeine urſprüngliche Beſtimmung als Volkstheater nicht hatte einhalten können, ſollte nun den Reſt künſtleriſcher Richtung einbüßen, als die Actiengeſellſchaft, der Geldopfer müde, das Theater 1829 aufgab und dem Inhaber der Conceſſion, Commiſſionsrath Cerf, überließ.

Was für Folgen eine Conceſſion auf neunundneunzigjährige Dauer, und obenein an einen Mann ohne die allerentfernteſte Befähigung zur Theaterführung haben muß; welche Beſchämung es für eine Stadt ſei, — die ſich ſo gern vorzugsweiſe die gebildete nennt — ihren öffentlichen Kunſtgenuß von einem Manne geleitet zu ſehen, über deſſen niedern Bildungsſtand, über deſſen Unfähigkeit im Leſen und Schreiben ſogar, die lächerlichſten Anecdoten gingen, der ſein Kunſtperſonal wie ſeine Domeſtiken behandelte und ſo auch nach und nach alles Talent von dieſer Bühne verſcheuchte — das Alles hat die Cerf'ſche Direction gründlich dargethan. Holtei verlor zuerſt die Geduld und ging mit ſeiner zweiten ſehr beliebten jungen Frau (Julie Holzbecher) nach Darmſtadt, kehrte aber mit getäuſchten Erwartungen ſchon nach einem halben Jahre zurück, auf's Neue bemüht, ſeinen Lieblingsplan durchzuführen und eine volksthümliche Wirkung dieſer Bühne durchzuſetzen. Aber nicht der große Erfolg, den Holtei als Dichter und ſelbſt als Darſteller in ſeinem Schauſpiele „Lorbeerbaum und Bettelſtab“ errang, konnte ihn dieſer Bühne, für die er geboren ſchien, und deren Zugehörigkeit er lebenslang empfunden, erhalten, er verließ 1834 ſie und Berlin mit ſeiner Frau zum zweiten Male, zunächſt nach Wien ſich wendend. Angely verließ das Theater gänzlich und wurde Gaſtwirth — eine immer noch beliebte Alterszuflucht für Theatermitglieder, — Schmelka in hohem Alter, von dem Dämon der Hypochondrie unter den obwaltenden Verhältniſſen um ſo mehr geplagt, hielt ſich in gehemmter Wirkſamkeit bis 1837 hin, wo mit ihm einer der ächten alten Humoriſten ſtarb. Er wirkte ebenſo ſehr durch trockne, ſtille und ſehr beſcheidene Komik, die oft von charakteriſtiſcher Feinheit, als er auch fähig war, im tollſten Uebermuthe und lächerlichem Wahnſinn den Zuſchauer wie im Rauſche fortzureißen. Das allmälige Nachlaſſen ſeiner Kraft hatte dem immer mehr hervortretenden Talente Beckmann's das ganze Gewicht der Anziehungskraft der Poſſe zugewälzt, welche ſich noch immer von Erzeugniſſen der Wiener Vorſtadttheater, meiſtens Neſtroy's, nährte. Beckmann hatte einer ſehr präciſen Auffaſſung des Berliner komiſchen Elementes gemüthlicheren und wärmeren Ton durch ſein ſchleſiſches Naturell verliehen; er war nicht nur überaus erfindungsreich an einzelnen komiſchen Zügen und an Wortwitz, ſondern er charakteriſirte auch ungemein natürlich, und alle ſeine Darſtellungen hatten eine gewiſſe, ſeiner wachſenden Corpulenz ſehr wohl kleidende Anmuth. Seine Beliebtheit war ſo groß, daß der Tod Schmelka's, Genée's Niederlegung der Regie — die von da ab von einer unbedeutenden Hand in die andere flog —, Genée's Abgang endlich 1841 *), daß dies Alles immer noch nicht der komiſchen Schauſpielkunſt am Königſtädter Theater die Bedeutung würde genommen haben, wenn die gedankenloſe und gemeingeſinnte Direction es verſtanden hätte, Beckmann zu erhalten und mit ihm die ungeſtörte Entwicklung der Localkomik. Statt deſſen wurde eine italieniſche Oper herbeigerufen, die Schauſpielkunſt um ſo mehr vernachläſſigt, der ganze Haushalt um ſo mehr verwirrt, ſo daß Beckmann genöthigt war,

---

*) Er übernahm die Direction des Danziger Theaters.

1844 die Bühne aufzugeben, für welche er ſich eigenthümlich ausgebildet hatte *).

Mit ſeinem Abgange ſchien die Entwicklung der Berliner Localkomik abzureißen, da ſein Nachfolger am Königſtädter Theater, Grobecker, ohne eigenthümliche Kraft war, die vereinzelte Aufführung von Localſtücken am Königl. Theater aber aufhörte.

Seitdem die Berliner Localpoſſe am Hoftheater mit der einactigen: „Die Damenhüte im Theater“ von Julius v. Voß im Auguſt 1818 ihren eigentlichen Anfang genommen, hatte man ihre Entwicklungsfähigkeit vielfach in Zweifel gezogen. Daß der Berliner Dialekt gemein und anmuthlos, der Berliner Witz nur zerſetzend und verletzend ſei, der Ausdruck aber des Gemüthes — welcher die Lebenskraft der Wiener Komik ausmache — der Berliner Mundart gänzlich fehle: dies Alles wurde von den Zweiflern vielfach vorgebracht und allerdings von den künſtleriſchen Productionen zunächſt nicht überzeugend widerlegt. Carl Blum und Angely localiſirten zwar franzöſiſche Vaudevilles mit Glück **), v. Holtei, dann J. E. Mand brachten Originale voll Talent, immer aber fehlte es noch lange an dem Weſentlichen, an dem Schauſpielertalente, welches mit überzeugendem Leben und ſiegreicher Beliebtheit in allen Bildungsſchichten, die Localkomik getragen hätte. Am Königlichen Theater hatte Gern nur ſtark colorirte Karikatur gezeigt, Rüthling dagegen ſchon die halb gleichgiltige, trockne Unſcheinbarkeit, welche der Witz in Berlin gern annimmt, präcis getroffen, Wauer deſſen pöbelhafte Breitſpurigkeit, Frau Dötſch (v. Wrochem) die Köchinnenmanieren in gutmüthigem Ton. Mit mehr Geiſt hielt Kathinka Eunike am Königſtädter Theater den ſchlagfertigen Verſtandeston der Berlinerinnen ein*), Angely die Phyſiognomie der Kleinbürger, am beſten derer von der franzöſiſchen Colonie; damals noch eine ſehr markirte Eigenthümlichkeit. Alle dieſe Talente hatten wohl, jedes in ſeiner Weiſe, den Antheil für Berliner Eigenthümlichkeit geweckt, aber erſt Beckmann in ſeiner objectiven Auffaſſung und ſeiner gemüthlicheren Färbung des Eckenſteherwitzes beſiegte, durch alle Bildungsſchichten hindurch, den letzten Zweifel: ob der Berlinismus einer wohlthuenden, wahrhaft heitren Wirkung, ob er eines Gemüthsantheiles fähig ſei. Darum wünſchten die Freunde ächter Volkskomik: es möchten ſich um Beckmann ſchauſpieleriſche und dichteriſche Talente ſammeln, um von dem durch ihn gewonnenen ſichern Boden aus der Berliner Localpoſſe die Entwicklung zu geben, welche die

---

*) Er fand am Theater an der Wien, dann am Burgtheater eine ehrenvolle Stellung, in welcher gleichwohl ſeine ganze Eigenthümlichkeit nicht zur vollen Wirkung kam.

**) So in „Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore“ und „Das Feſt der Handwerker“ u. ſ. w.

---

*) Vornehmlich in Angely's „Die Putzmachermamſellen".

Wiener zur ſelben Zeit beendet zu haben ſchien. Mit Beckmann's Abgang gab man die Localkomik wieder verloren, denn man glaubte, daß der Berlinismus eines fremden Beiſatzes, wie ihn Beckmann's ſchleſiſches Naturell gebracht, zur künſtleriſchen Behandlung bedürfe. Erſt nach zehn Jahren ſollte Helmerding's Auftreten den Beweis führen, daß der unverfälſchteſte Berlinismus in vollſter Schärfe zugleich gemüthlich und graziös, daß die ſogenannte „Berliner Niederträchtigkeit" liebenswürdig erſcheinen könne.

Bald nach Beckmann's Abgange vom Königſtädtiſchen Theater im Jahre 1845 ſtarb der Director Cerf, für ſeine Wirthſchaft mit Titel und Orden belohnt, von ſeinem Protector, dem Hausminiſter Fürſten von Wittgenſtein, in aller Weiſe vertreten und durch heimliche königliche Subvention aufrecht erhalten. Seine Familie fuhr fort die Conceſſion und die daran hangenden Vortheile auszubeuten, bis die Erſchütterungen des Jahres 1848 in ihrem Verfolge eine Entziehung der königlichen Unterſtützung herbeiführten, das Königſtädter Theater im Juli 1851 aufhören, das Gebäude ſelbſt verkauft und Privatzwecken übergeben werden mußte.

Die politiſche Bewegung dieſer Jahre hatte mit ihrer Bruthitze mächtig auf das theatraliſche Leben in Berlin gewirkt. Das Publicum, in ſeiner Aufgeregtheit begierig ſich zuſammen zu finden, die Tagestendenzen auf der Bühne vertreten zu ſehen, ſich die Genugthuung zu verſchaffen, bezügliche Vorgänge, Reden, Couplets zu applaudiren — begünſtigte die Errichtung neuer, dieſem Zwecke dienender Bühnen; die machtloſen Behörden ertheilten willig die Conceſſionen. So ſchwoll denn der breite Strom der regelloſeſten Theatervergnügung über Berlin hin, nicht den Gedanken der Zeitbewegung, nur ihren Schlamm mit ſich führend, eine tiefe Depravation der Schauſpielkunſt und des Theiles der Literatur, welche in dieſer Zeit entſtand, zurücklaſſend.

Gleich im Jahre 1848 wurde das Friedrich-Wilhelmſtädter Theater, dann das Vorſtädtiſche errichtet, beide zuerſt als Sommertheater, 1852 das Callenbach'ſche Sommertheater und die Bühne im großen Saale des Kroll'ſchen Vergnügungslocals. Die Cerf'ſchen Erben verſuchten in verſchiedenen Localen das Königſtädter neu aufzurichten, bis 1855 der Schauſpieler Wallner, der an Theatern des öſterreichiſchen Staates ſich Anſehen erworben, dann die Directionen der Stadttheater in Freiburg und Poſen geführt hatte — in das Cerf'ſche Unternehmen eintrat, das ſich ſchließlich in einem kleinen Theater in der Blumenſtraße feſtſetzte. Hier conſolidirte ſich denn das Wallnertheater, an dem, zumeiſt von allen übrigen Berliner Privatunternehmungen, die komiſche Darſtellungskunſt zu ihrem Rechte eines geordneten Zuſammenſpieles kam; auf dem die Berliner Localpoſſe mit Helmerding und Reuſche ihren vollkommnen Ausdruck finden ſollte.

Im Uebrigen blieb, ſeit den politiſchen Unruhen, das Theaterleben der Privatunternehmungen in Berlin von dem allgemeinen induſtriellen Schwindel ergriffen, aus dem nur die nachtheiligſten Wirkungen auf die Schauſpielkunſt hervorgehen konnten.

Die Wiener Vorſtadttheater wurden zwar noch immer von der großen Theaterluſt und dem nie ganz verſiegenden Volkshumor getragen, aber die alte Zeit der unbefangenen Luſtigkeit nahm auch in dem harmloſen Wien Abſchied; die Komik erfuhr merkwürdige Verwandlungen und die überſpannte Theaterinduſtrie verſetzte der alten Volksposſe einen tödtlichen Streich.

Nur vorübergehend trat das Joſephſtädter Theater aus ſeiner für die Schauſpielkunſt untergeordneten Bedeutung hervor, es geſchah 1827, als Karl eine kurze Zeit Compagnon der Direction wurde und dabei den damals ſchon allbeliebten Komiker Wenzel Scholz zu ſich hinüberzog*), ferner 1832 durch Raimund, der von ſeinen Gaſtreiſen nicht wieder zur Leopoldſtadt zurückgekehrt war und 1833 ſeinen „Verſchwender“ in Scene brachte*): im Winter 1834 durch Holtei und ſeine Frau, die ſogar die Adelsgeſellſchaft in dies entlegene Theater zogen; auch 1845, als der umherſchweifende Kunſt ſich hier angefunden hatte. Die Verwaltung wechſelte unter mehreren Unternehmern, am längſten hielten ſich Franz, dann Aloys Pokorny.

---

*) Dieſer war erſt vor einem Jahre von Graz nach Wien gekommen.

Die größte Anziehungskraft erhielt Karl's Direction dem Theater an der Wien, was theilweis auch dazu beitrug das Leopoldſtädter immer merklicher zu lähmen. Schon 1828 hatte dort Korntheuer ſich zurückgezogen, 1830 Thereſe Krones, Raimund ſeit 1831 durch ſeine Gaſtſpielreiſen ſich entfremdet, Ignaz Schuſter alterte, trat 1835 ab und ſtarb bald darauf. Das alte Kasperltheater hatte in den zwanziger Jahren durch ſeine höchſte Blüthe ſich erſchöpft, es ſtarb ab. Indeſſen florirte an der Wien nicht nur das erfindungsreich ausgeſtattete Spectakelſtück, mit der populären Anziehungskraft der Heldenſpieler Kunſt und Rott, ſondern die Poſſe, von neuen Talenten getragen, verwandelte jetzt ihre alte Natur und fand, bei immer merklicherer Einmiſchung franzöſiſcher Momente, dann politiſcher Erregtheit, zeitgemäßen, aber nicht gedeihlichen Antheil.

---

*) Raimund zog ſich 1834 auf's Land zurück, erſchien nur noch als Gaſt auf Wiener und anderen Bühnen, endete 1836 durch einen Piſtolenſchuß ſein Leben, weil er ſich von einem tollen Hunde gebiſſen glaubte.

Karl gewann in Scholz und in Neſtroy zwei eminente komiſche Talente. Scholz, der den ächten alten Hanswurſt noch einmal wiederholte, wie er in Stranitzky, Prehauſer, Laroche und Schuſter die alte harmloſe Volksposſe getragen hatte, wirkte wie ſeine Vorgänger durch perſönliche Lächerlichkeit, durch die ihm ganz eigenthümliche phlegmatiſche ſtille Drolligkeit, den trocknen Humor, den man an ihm immer wieder fand und der genau zuſammenſtimmte mit ſeiner feiſten, unterſetzten Geſtalt, ſeinem dicken Geſichte von ſtumpfen Zügen, das er wie eine Kautſchukmaske zuſammendrücken und in die Länge ziehen konnte und das man immer nur mit den knallrothen Schminkflecken auf den Backen ſah. Scholz mit ſeiner näſelnden Sprache war immer derſelbe und doch lachte man ſich niemals ſatt über ihn.

Mit ihm, dem letzten Hanswurſt, ſchied die behagliche Luſtigkeit, das Gemüth der Volksposſe, in Neſtroy dagegen erſchien ihr Witz, ihr Sarkasmus, ihre Perſiflage in ungewohnter Schärfe. Er war 1801 in Wien geboren, hatte mit 20 Jahren die juriſtiſche Carrière aufgegeben und im Hofoperntheater als Saraſtro mit Glück debutirt, dann in Amſterdam, Brünn, Graz ſeine weitere Entwicklung geſucht und dabei ſein komiſches Talent entdeckt. Zurückgekehrt nach Wien bemächtigte ſich ſeiner im Jahre 1831 der ſcharfblickende Karl.

Neſtroy war von großer, hagerer Geſtalt und etwas ſtrengen Geſichtszügen; Ton der Stimme und Perſönlichkeit erinnerten an Spitzeder, vornehmlich in Rollen wie die des alten Invaliden in „Sieben Mädchen in Uniform“. Daß dieſe Rolle ebenſo wie die des Knaben Natzi in dem von ihm verfaßten „Eulenſpiegel“, — worin ſeine lange Geſtalt in Kinderhöschen burlesk genug erſchien — zu ſeinen vorzüglichſten gezählt wurde, beweiſt: wie weit die Grenzen ſeiner Charakteriſtik — wenn man nicht ſagen muß: Karikatur — gezogen waren. Aber die erfinderiſche Anſchauung war bei ihm größer, als die lebendige Ausführung ſeiner Intentionen. Neſtroy war in allen ſeinen mannigfach erfundenen Geſtalten im Grunde immer er ſelbſt und wenn dies bei Scholz wohlthuend wirkte, ſchon weil er nie die Abſicht hatte ſeine eigene komiſche Individualität zu verläugnen, ſo ließ Neſtroy die Täuſchung vermiſſen, zu der er ſelbſt herausforderte. Indeſſen ſein Humor, ſeine ſarkaſtiſche Schalkheit, hatte ſo viel Energie, er verſtand alle komiſchen Momente mit ſolcher Sicherheit und Schärfe wirken zu laſſen, im Couplet ſo unfehlbar zu pointiren, daß er ſeine Zuſchauer beherrſchte und mit ſeinen komiſchen Erfindungen fortriß. Das Publicum ergötzte ſich an dem, was der Humoriſt Neſtroy meinte, wenn auch der Schauſpieler Neſtroy zu Zeiten dahinter zurückblieb.

Sobald das Publicum im Schauſpieler zugleich den Dichter ſieht, wird die Auffaſſung von ſeinen Leiſtungen unbewußt mehr intellectuell als ſinnlich. Und Neſtroy’s

Beliebtheit wurzelte weſentlich in ſeiner dichteriſchen Production; wie denn das Maß von Bildung und Intelligenz, das ihn von ſeinen Kunſtgenoſſen unterſchied, auch die Grundlage ſeiner künſtleriſchen Auszeichnung war. Er hatte — nach einigen wenig gelungenen Erſtlingsverſuchen — für Karl's Theaterunternehmung 54 Stücke und Parodien geſchrieben, die ſich anfangs in ihrem Charakter, auch in Einmiſchung märchenhafter Momente, den alten Poſſen von Meisl, Gleich und Bäuerle anſchloſſen, wie in „Lumpaci Vagabundus". Er beſaß aber zu wenig Phantaſie, um in dieſer Richtung glückliche Erfindungen hoffen zu können — die mit dem ganz in Phantaſie und Gemüth beruhenden Raimund abgeſchloſſen ſchienen —, je länger je mehr nahm alſo Neſtroy fremde Erfindungen, darunter viele franzöſiſche, zu Hilfe, wie dies bei den allgemein verbreiteten Poſſen: „Zu ebner Erde", „Talisman", „Einen Jux will er ſich machen", „Der Zerriſſene", „Der Schützling" u. ſ. w. der Fall war. Die Umgeſtaltung aber, welche er mit den fremden Originalen vornahm, war in glücklich getroffenem Wiener Geiſte und ſicherte mit ſcharfen und grellen Strichen die komiſche Wirkung. Dazu gewährte er dem Kitzel der Frivolität und der politiſchen Anſpielung mit ihrem bitteren Reiz immer mehr Raum, kurzum Neſtroy's Stücke beherrſchten in unaufhörlichen Wiederholungen das Karl'ſche Repertoir und die Einnahmen davon warfen die vielbeſprochene Million des

Directors ab. Denn was deſſen andere Theaterdichter Hopp und Kaiſer ihm lieferten, war — mit Ausnahme etwa von: „Fauſt's Hauskäppchen“ des Erſteren — nicht zu vergleichen mit der Anziehungskraft der Neſtroy'ſchen Stücke.

Denkt man ſich auf dieſer Grundlage eines wirkungsvollen Repertoirs die Darſtellungen von Scholz, Neſtroy, des trefflichen Charakteriſtikers Groys und die des lebhaften, effecterfahrenen Karl, der dem Publicum Alles zu Liebe zu thun verſtand, ſo wird es begreiflich, daß das Theater an der Wien alle anderen Privatunternehmungen der Stadt in tiefen Schatten ſtellte. Der beiſpielloſe Gelderfolg ſeiner Unternehmung, der Umſtand, daß Niemand wagte mit ihm in den Wettkampf um die Gunſt des Publicums einzutreten — denn als 1835 das Theater an der Wien zum Verkauf ausgeboten war, fand ſich kein Käufer — dies Alles trieb Karl vollſtändig auf das Gebiet der induſtriellen Speculation. Er trat 1834 von der ſchauſpieleriſchen Thätigkeit zurück, und warf ſich auf Bauunternehmungen. Eine Reihe von ſiebenzehn Sommerpalais *) entſtand in Hietzing bei Wien unter ſeiner Leitung, ihn ergriff ein Schwindel der Unfehlbarkeit in allen ſeinen Vornahmen, er glaubte das Glück zu ſeiner Sklavin gemacht zu haben.

---

*) Der Volksmund taufte ſie Lumpaci-Dörfel, behauptend, der Erlös von Neſtroy's „Lumpaci Vagabundus“ habe ihm das Baucapital dazu geliefert.

Als das Leopoldſtädter Theater von dem Sohne des Erbauers Marinelli gar nicht mehr zu halten war, nahm Karl 1838 es als Eigenthum an ſich, für einen verhältnißmäßig ſplendiden Preis; führte nun die Doppeldirection, trat auch wieder als Schauſpieler ein. Mit Anſtellung der Sängerin Ida Brüning, die talentvoll und gewandt, aber ſehr unfein war, der Frau Frieb-Blumauer, die ſich als ein ganz vorzügliches charakteriſtiſches Talent erweiſen ſollte, richtete er 1841 an der Wien das Vaudeville ein, in dem er ſelbſt ſich ſehr gefiel, während die Poſſe mit Scholz und Neſtroy den Ruhm des alten Kasperltheaters in der Leopoldſtadt wiederherſtellte. Die Geſchäfte beider Theater gingen brillant, Karl war der Nabob des Theatergebietes. Er knechtete und drückte die ſchauſpieleriſchen und dichteriſchen Talente durch die Macht ſeines Geldes und ſeiner Theaterherrſchaft, nur gegen Einzelne, z. B. gegen Kunſt, war er unermüdlich nachſichtig und ſplendid. In ſeinem Uebermuthe wies er den Kauf des ſtattlichen umfangreichen Theaters an der Wien für einen viel geringeren Preis, als den er für das kleine Leopoldſtädter gezahlt*), zurück, er betrachtete ſich als den unverdrängbaren Pächter deſſelben, erwartete zuverſichtlich: der Verkaufstermin müſſe 1845 verlaufen, wie vor zehn Jahren. Er täuſchte ſich, der Director des Joſephſtädter Theaters Franz Pokorny, unterſtützt durch einen reichen und vornehmen Feind Karl's — wurde Beſitzer des Theaters an der Wien.

---

*) Für dieſes zahlte er 170,000 Fl.; jenes hätte er für 145,000 erhalten können.

Der Schlag war betäubend für Karl, man ſagt: er ſei mit dieſem Licitationstage um zehn Jahre gealtert. Aber er faßte ſich ſchnell und wie es ſchien, wollte er zum rechten Geiſt und zum rechten Maße einkehren. Raſch ließ er das Leopoldſtädter Theater reſtauriren, im Renaiſſanceſtyl; man konnte das auf die Abſicht deuten: eine moderne Wiedergeburt der alten Volksposse zu verſuchen, zumal er die Geſchichte der Localkomik, in Medaillons, welche die komiſchen Geſtalten dieſer Bühne ſeit ihrem Anbeginn darſtellten, an die Logenbrüſtungen heften ließ. Neſtroy gab den „Zerriſſenen“ zur Eröffnung, die Elite von Karl's Doppelgeſellſchaft, die er behalten hatte, entwickelte große Thätigkeit, das Leopoldſtädter Theater überflügelte an Beliebtheit das Wiener bei Weitem.

Aber es litt Karl nicht in dem kleinen Hauſe, in dem engen Geldſpeculationskreiſe, noch einmal wollte er der Theaterwelt zeigen, was er vermochte, binnen einem halben Jahre ſollte ein neues Theater — an Größe und Eleganz das Wiener weit übertreffend — das Publicum ihm ganz zu eigen machen. Seine Modeſpeculation ſprach dem alten Kasperltheater das Todesurtheil.

Am 7. Mai 1847 gab er eine Parade von vielen Scenen aus den beliebteſten Poſſen und Vaudevilles, danach trat der ungeduldige Unternehmer im Maurerſchurzfell vor das Publicum mit einem Epiloge und führte gegen den Proſceniumspfeiler den erſten mörderiſchen Hammerſchlag, um die Kunſtſtätte des alten naiv phantaſtiſchen Volkshumors, die Heimath der Poeſie des holden Unſinns, niederzureißen.

Freilich waren die alten harmlos unbefangenen Hausgeiſter ſchon guten Theiles durch die Richtung der neuen Poſſe mit dem ſtachlichen politiſchen Couplet, durch das frivole Vaudeville ausgetrieben, dennoch wäre mit dieſem kleinen Theater und ſeiner Tradition noch lange und viel von der zauberhaft gefärbten, moraliſch-humoriſtiſchen Geſtaltenwelt zu erhalten geweſen, an der der deutſche Volksgeiſt immer und immer im innerſten Gemüthe hangen wird. Die letzte Stätte dieſer luſtigen Kinderwelt wurde mit dem alten Kasperltheater dem deutſchen Volke gewaltſam entriſſen, um ihm ſchließlich dafür verblendenden Luxus, inhaltloſes Schaugepränge, die franzöſiſche Begriffsverwirrung über die einfachſten ſittlichen Fragen, verlockende Lüderlichkeit zu bieten.

Die Hand aber, welche die Pflugſchar des frivolen

Fortſchrittes über die vom Volksgeiſte geweihte Stätte führte, ſollte keine neue Ernte davon ſammeln.

Nach ſieben Monaten ſchon wurde das neue Karlstheater eröffnet; auch der alte Name verſchwand in der modernen Pracht, zur Verewigung des größten deutſchen Theaterſpeculanten. Aber bezeichnete ſchon der Verkauf des Wiener-Theaters den Wendepunkt von Karl's Glück, ſo wandte es ihm ſeit Zerſtörung des Kasperl ganz den Rücken. Als ob die alten vertriebenen Hausgeiſter rachſüchtig das Publicum von den Thüren des neuen Prachtbau's ſcheuchten, ſo ſchlecht war — nach der erſten Befriedigung der Neugier — der Beſuch des Karlstheaters, ja der Fluch ſollte noch lange Zeit auf dieſem Theater und allen ſpäteren Unternehmen haften; nur ihrem alten Freunde Neſtroy gönnten die Hausgeiſter noch eine gewinnbringende ſechsjährige Periode, gleich nach Karl's Tode.

Die bauliche Einrichtung des neuen Theaters war übrigens, trotz aller Pracht, mißlungen, das Publicum ſah und hörte nicht gut, die hohen Preiſe, welche Karl erpreſſen wollte, verſtimmten es, und der Hauptquell ſeines Reichthums: Neſtroy's ſchriftſtelleriſche Productivität, begann zu verſiegen.

Der Mißerfolg ſeines Unternehmens verwirrte Karl, machte ihn eine Zeitlang gemüthskrank, mißmuthig, geizig, arbeitſcheu und gleichgiltig. Sein Theater wurde zur bloßen Schaubude, zur Ausbeutung der Neuigkeitsſucht und Zerſtreuungsluſt der Menge. Taſchenſpieler, Affendarſteller, Equilibriſten u. ſ. w. trieben auf dieſer Bühne ihr Weſen, neben zuſammengewürfelten dramatiſchen Darſtellungen jeder Gattung. Ein Mann von ſo entſchiedenem künſtleriſchen Directionstalent trieb die Geringſchätzung ſeiner Kunſt — weil ſie ihm keine Reichthümer mehr abwarf — aufs Aeußerſte. Der fahrläſſigſte Schlendrian riß in der Theaterpraxis ein, neue Stücke — welche nicht beſondere Zugkraft verhießen — wurden ohne Leſeprobe, ohne daß nur die Hauptdarſteller das Buch gekannt hätten, ſchlecht memorirt in lüderlichen Proben zuſammengeſtoppelt. Dazu ſuchte er ſeine Ausfälle der Einnahme durch Bedrückungen ſeines Perſonals einzubringen. Die Unruhen der Jahre 1848—49 lieferten ihm die Vorwände zu völlig ſchmutzigen Erpreſſungen *). Der ſchauſpieleriſchen Thätigkeit wurde er immer überdrüſſiger, übergab ſeine Rollen dem trefflichen Komiker Treumann, den er 1851 gewann, und ſpielte zum letzten Male den Richelieu in „Anna von Oeſterreich“. Im Februar 1854 vom Schlage getroffen, ſuchte er in Iſchl Geneſung und fand dort im Auguſt den Tod.

Trotz aller Verluſte in den letzten ſieben Jahren hinterließ er 2 Millionen Gulden ſeinen ſechs unehelichen Kindern und ihren Müttern, in deren Händen das Geld ſchon nach wenigen Jahren größtentheils zerronnen war. Neſtroy's, der ihn reich gemacht, hat er in ſeinem Teſtamente nicht gedacht, Scholz' nur auf Grund contractlicher Stipulation. So verlief eine der merkwürdigſten Erſcheinungen in der neueren Theatergeſchichte, und ließ derſelben nur den Gifthauch der induſtriellen Gier, der Geſchmacksverwirrung und Herabſtimmung zurück.

---

*) An jedem der zahlreichen Krawalltage ſchloß er das Theater und kürzte das Perſonal um die Spielgelder, verfügte auch Gehaltsreductionen, die er zu erſtatten verſprach, es ſpäter aber verweigerte.

Wenn wir ſo die Theater der größten und reichſten Städte, weil ſie Privatunternehmungen auf Gewinn und Verluſt waren, in dem Strudel der induſtriellen Ausbeutung haben untergehen ſehen, wenn die Unternehmungen in Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt a. M., Prag, Berlin und Wien immer nur den Kampf um ihre Exiſtenz zu kämpfen hatten und meiſtens verloren, wenn bei dieſen Bühnen nicht mehr darnach gefragt wurde: wie man die Kunſt ausübe, ſondern nur, nach dem Börſenausdrucke: was man damit mache (d. h. wie viel Geld), wenn das erfindungsreichſte und geſchickteſte Directionstalent dieſer Epoche, Karl, keinen anderen Ruhm hinterließ, als daß er ein Millionär geworden war — welchen Anſpruch darf dann die Kunſt noch an die untergeordneteren Stadttheater erheben, welchen an die Ausdauer minder begabter Vorſtände zu Aufrechthaltung künſtleriſcher Grundſätze? Und dennoch treffen wir auf ſchöne Beiſpiele hiervon. Die Opferwilligkeit Haake's in Breslau, Schmidt's in Leipzig verdienen dankbare Erinnerung. Auch Holtei, der bei allem Hange zur Regelloſigkeit doch für die Schauſpielkunſt die unwandelbare Regel der harmoniſchen Zuſammenwirkung anerkannte und in Wort und Beiſpiel eine Rückkehr zu einfacher und natürlicher Darſtellungsweiſe verfocht, hielt während ſeiner Directionsführung in Riga von 1837 bis 1839 daran feſt, entgegen den leichtfertigen Verwöhnungen des Publicums. Er war der Neuigkeitsſucht deſſelben ſogar in ſeinem, zum Abonnement auffordernden Programm mit dreiſter Stirn entgegengetreten und hatte erklärt: daß er die Bildung und Erhaltung eines guten Zuſammenſpieles für ſeine Hauptaufgabe erkenne, daß dieſe aber ohne öftere Wiederholung derſelben Stücke nicht gelingen könne und deswegen das Publicum ſich in dieſe Einrichtung ſchicken möge. Durch die Erfolge ſeines geſunden Grundſatzes ſöhnte er die Abonnenten mit ſeiner Impertinenz — wie man es nannte — auf einige Zeit aus; den Grundſatz dauernd durchzuführen, dazu hätte freilich mehr Nachhaltigkeit und — mehr Glück gehört, als Holtei je gehabt. Auch dieſer kleine Sieg der guten Sache flog wie eine Sternſchnuppe am Theaterhimmel vorüber.

Auch die, zu Ende dieſes Zeitabſchnittes beginnende Direction des Schauſpielers Hein (eigentlich Heinſius) in Stettin, im neu erbauten Theater — von 1848 an in Gemeinſchaft mit Springer, von 1851 an allein — ſollte im Eifer für gutes Repertoir, fleißiges Zuſammenſpiel und ſorgſame Pflege junger Talente in Ruin auslaufen.

Die Organiſation der Stadttheater widerſtand der Zeitſtrömung nicht mehr, und die Veränderungen, welche dadurch herbeigeführt wurden, ſchlugen alle zum Nachtheil der Schauſpielkunſt aus.

Zu Anfang des vorliegenden Zeitabſchnittes gab es 21 Privatunternehmungen verſchiedenen Ranges, welche das ganze Jahr über in einer und derſelben Stadt thätig, alſo im vollen Sinne ſtändig waren. Drei in Wien, 1 in Prag, Peſth, Leipzig, Frankfurt a/M., 3 in Hamburg, Breslau, 3 in Berlin, München, Brünn, Graz, Linz, Nürnberg, Magdeburg, Riga.

Etwa dreißig Bühnen bedeutender Städte, meiſt Provinzialhauptſtädte von Königsberg bis Freiburg hinab, mußten neben ihrem Standorte, in der unergiedigen Jahreszeit, Nachbarſtädte, nahe Badeorte u. ſ. w. beſuchen, um ihre Perſonale beiſammen halten zu können. Denn die ſtändige Erhaltung der Kunſtgenoſſenſchaft, — wenn auch nicht der Kunſtſtätte, — war von je her das naturgemäße Beſtreben aller Bühnenvorſtände.

Selbſt die ausgeſprochnen Wanderbühnen, welche irgend auf Achtung Anſpruch machten, ſetzten Alles daran, ihr Perſonal, und damit ihr Repertoir und Enſemble, das ganze Jahr über zuſammenzuhalten.

Anders wurde dies ſchon im Verlauf der dreißiger Jahre. In den Städten, welche bisher als Filiale und meiſt nur in den Sommermonaten beſucht worden waren, entſtand die Prätenſion eigne Bühnen zu beſitzen. Allmälig baute man überall Theater auf Actien, die Staatsbehörden, in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die Bedeutung und das Gedeihen des Theaters, gaben unbedenklich die Conceſſionen dazu. Unter dem Titel der Stadttheater wurden neue Genoſſenſchaften geſammelt, die ſich aber nur ſechs Wintermonate hinzukümmern vermochten. Denn alle die Städte, welche ihren Stolz darein ſetzten im Winter ein eigenes Theater zu beſitzen, hatten doch nicht die geringſte Luſt dafür Opfer zu bringen an Pacht- und Abgabenerlaſſen.

Weil nun aber in dieſen neuen Theaterſtädten den Winter über die Theaterluſt der Bewohner befriedigt worden war, ſo zeigten ſie ſich im Sommer nicht mehr als Filiale der größern Stadttheater ergiebig, auch dieſe wurden alſo allmälig genöthigt ihr Perſonal nach Ablauf des Winters aufzulöſen.

So war alſo durch dieſe ſcheinbare Vermehrung der ſtehenden Theater dieſelbe in der That und Wahrheit zu einer ſehr bedeutenden Verminderung geworden und mit der Verlegenheit: eine ſo große Zahl von Bühnenmitgliedern ſammt ihren Familien im Sommer zu ernähren, eine neue Theatercalamität entſtanden.

Die Errichtung der Sommertheater erſchien als rettende Auskunft.

In Wirthsgärten wurden leichte, wenig koſtſpielige Bühnen von Brettern aufgeſchlagen, dieſe nur gegen den Regen geſchützt, während das Publicum im Freien ſaß; anfangs wie im Hamburger Tivolitheater an ihre Kaffee- und Biertiſche vertheilt, bald auf Reihen von Bänken geordnet. Immer aber war Gelegenheit gelaſſen, die Eß-, Trink- und Rauchfreuden mit der Anwohnung des Schauſpiels zu verbinden; ja es blieb überall zweifelhaft, welcher dieſer Genüſſe hier den Vorrang habe.

Zuweilen machte auch wohl ein Garten-Concert, das Aufſteigen eines Luftballons — auf den Arenen ein Feuerwerk u. ſ. w. — dem Antheil an der dramatiſchen Aufführung Concurrenz, kurz es iſt kaum möglich der Kunſt der Menſchendarſtellung eine entwürdigendere Stelle anzuweiſen, als es in dieſen Kneiptheatern geſchah.

Dieſe Sommerbettelei der Schauſpielkunſt bei den Spaziergängern kam der ſteigenden Vergnügungs- und Zerſtreuungsſucht des Publicums erwünſcht entgegen und übte auf dieſes faſt noch einen verderblicheren Einfluß aus, als auf den Kunſtzuſtand ſelbſt*). Denn bisher war im Theater doch der Zweck des Beiſammenſeins: die dramatiſche Darſtellung geweſen, der Genuß daran hatte zu Zeiten Ernſt und Nachdenken, immer aber beſtimmt auf ſie gerichtete Aufmerkſamkeit, eine gewiſſe Sammlung in Anſpruch genommen und zu keiner Nebenvergnügung das Recht ertheilt. Im Sommertheater wurde das anders: das Theater war Nebenſache, das willkürliche Amuſement des Zuſchauers die Hauptſache. Hier konnte er, jeder Rückſicht auf das Theater entbunden, treiben was er wollte: ſitzen, ſtehen, gehen, zuhören oder plaudern, rauchen, eſſen, trinken und was ſonſt. Dieſe Proſtitution der Schauſpielkunſt vor Cigarren und Bierkrug raubte ihr den letzten Reſt von Achtung bei dem Publicum und entfeſſelte bei demſelben das roheſte Plaiſirſuchen, Ulktreiben und Scandalmachen. Es konnte nicht ausbleiben, daß dieſe im Sommer verpöbelte Unterhaltungsluſt auch bei dem Beſuch der Wintertheater ſich empfindlich bemerkbar machte.

---

*) Der Pädagog Paldamus in ſeinem ſehr empfehlenswerthen Buche: „Das deutſche Theater der Gegenwart“ entwickelt dies mit vielem Scharfſinn.

Immermann ſchlug, gewiß mit Recht, die adſtringirende Wirkung des tiefſinnigen Gedankenſchauſpiels auf die menſchliche Schlaffheit ſehr hoch an — und tiefer Sinn liegt auch im heitern Spiel — dagegen geſchah mit dieſen, von allen Regierungen freigebig conceſſionirten Sommerbühnen alles Mögliche, um das Publicum an den ſchlaffſten Zeitvertreib, an das Aufgeben aller Spannung zu gewöhnen.

Und was geſchah der Schauſpielkunſt mit dieſen Sommertheatern? Die Darſteller entarteten wie das Publicum. Den dichteriſchen Stoff mußten ſie aus der Hefe der dramatiſchen Literatur ſchöpfen, um dieſer Art von Zeitvertreib zu genügen, und allen Nachtheil davon in ſich aufnehmen; die Darſtellung mußte in ſolchem Raum und ſolcher Umgebung zu Geſchrei und Grimaſſe, zu marktſchreiermäßigem Spaß ausarten, ſo daß ſehr bald dieſe Sommertheaterſpieler für ſelbſt mäßige Anſprüche auf den Wintertheatern nicht mehr zu brauchen waren.

Dieſe Sommertheater brachten alſo gar nicht die erwartete Hilfe aus der Noth. Die beſſeren Mitglieder ließen ſich dort nicht ohne Gefahr unterbringen, ſträubten ſich auch gegen die Erniedrigung, und nur die untergeordneten konnten dort überſommern, in Gemeinſchaft mit den Truppen dritten Grades, an deren Erhaltung der Kunſt nichts gelegen ſein kann.

Alle Stadttheater mittleren Ranges, welche bisher als Pflanzſtätten zur Erneuerung des Kunſtperſonales, ſelbſt der größten Bühnen gegolten hatten, wurden im Verlaufe des hier betrachteten Zeitabſchnittes, durch die Theaterconcurrenz finanziell wie künſtleriſch zu Grunde gerichtet.

Der Zuſtand wurde ſeit den fünfziger Jahren folgender:

Die im Herbſte eröffneten ſogenannten Saiſontheater ſchließen mit dem Palmſonntage oder ſpäteſtens den 1. Mai ihre Vorſtellungen; wenn ſie nicht ſchon früher banquerott geworden.

Die vermögenderen Directionen erhalten ſich für den nächſten Winter wenige der wichtigſten Mitglieder durch kleine, ſogenannte Suſtentationsgagen, ferner wohl auch auf ſelbſt dafür errichteten ſtändigen Sommertheatern die Elite des Chors und einige untergeordnete Darſteller, aber die größere Maſſe des Perſonales fliegt zu Oſtern wie Spreu auseinander; ein furchtbar anwachſendes Theaterproletariat, deſſen künſtleriſche und ſittliche Ausartung, nach den jetzigen Zuſtänden gar nicht aufzuhalten iſt.

Außer den Wenigen von allen, im Frühling in die weite Welt Gewieſenen, die bei einem der Kneiptheater unterkamen, fallen die Meiſten ihren Verwandten und Bekannten zur Laſt, betteln und collectiren, machen Schulden von Stadt zu Stadt, in Noth und Verzweiflung wohl zu noch ſchlimmerem Erwerb gedrängt; denn das Wintereinkommen iſt — bis auf die ſeltenſten Ausnahmsfälle zu ſchmal, um davon für den Sommer genügend zu erſparen. Kommt nun der Spätſommer, wo die Directionen wieder ein Perſonal ſammeln, ſo drängt ſich Alles hinzu, um ſich für den nächſten Winter zu verſorgen.

Wenn man nun die Anzahl der Directoren, welche ihr Perſonal neu zuſammenſetzen ſollen, nur auf 130 anſchlägt, von denen der vierte Theil bedeutenden Städten, mit anſpruchsvollem Publicum, angehört, ſo kann man leicht begreifen, daß die enorme Aufgabe dieſer herbſtlichen Talentwerbung ohne Hilfe und Vermittelung kaum möglich iſt und daß in dieſem Umſtande das in den dreißiger Jahren aufgekommene Geſchäft der Theateragenten*) den fruchtbarſten Boden und eine Art von Berechtigung ſeiner Exiſtenz finden mußte. Dieſe Bureaux mußten zu den eigentlichen Werbeſtätten werden, in denen Directoren wie Theatermitglieder ſuchten, was ihnen noththat, und die Wichtigkeit, der Einfluß dieſer Agenten mußte zu einer Art von Herrſchaft über die abhängigen und bedrängten Schauſpieler ſteigen; denn bei weitem die meiſten Rollenfächer wurden durch ſie beſetzt.

Die Directoren vermögen auf ihren jährlichen Rundreiſen nicht einmal alle Mitglieder kennen zu lernen, mit denen ſie im Herbſt ihr Theater eröffnen ſollen, ſie müſſen ſich alſo das Recht vorbehalten, nach vierwöchentlicher Prüfung das neu engagirte Mitglied wieder entlaſſen zu können. So vergehen alſo die erſten Wochen des Zuſammentritts wie ein ſummariſches Verhör vor dem Publicum; wer nicht Gnade vor demſelben findet, wird wieder in die weite Welt gewieſen, denn er hat, um der einen unſichren Anſtellung willen, jede anderweitige vernachläſſigen müſſen. Die Directoren ſuchen nun wieder Erſatz, aber dieſe zweite Werbung iſt noch ſchwerer als die erſte, weil die Wahl nur unter Denen bleibt, welche bei dem großen Sommerfiſchzuge, als zu gering, wieder ins Waſſer geworfen waren, oder unter ſolchen, welche ſoeben irgendwo verabſchiedet worden ſind.

---

*) Ausführlich ſpäter.

So wird an einem Saiſontheater das Perſonal vielleicht zu Neujahr erſt komplett, vielleicht behält es die empfindlichſten Lücken bis zum Schluß der Vorſtellungen, der ja zu Oſtern ſchon wieder erfolgt. Das Repertoir kann nur mit ſolchen Aufführungen beginnen, in denen die Mehrzahl der neuen Mitglieder ſchon, von früheren Engagements her, eingeübt ſind, wozu dann die übrigen Hals über Kopf, oft über Nacht, in die andern Rollen getrieben werden.

Zunächſt alſo beſtimmen die mitgebrachten Rollenverzeichniſſe der zuſammengetretenen Mitglieder das Repertoir. Die Directoren legen darum bei Anſtellungen das größte Gewicht auf ein umfängliches Rollenverzeichniß, kein Wunder, daß ſie lauter gefälſchte erhalten, in denen auf gut Glück alle Rollen des betreffenden Faches notirt ſind, die, wenn ſie dann gefordert werden, mit unnatürlicher Anſtrengung des Gedächtniſſes zuſammengeſtümpert werden. Durch ſolche Ungenauigkeit des Auswendiglernens wird das Gedächtniß ſo ſehr von pünktlicher Leiſtung entwöhnt, daß es ſolchen Schauſpielern bald phyſiſch unmöglich wird, genau zu memoriren.

Wie unter dieſen, nach allen Seiten hin flüchtigen und unſicheren Verhältniſſen, ein Arbeitsplan kaum zu faſſen, ſchwerlich durchzuführen, die Bildung eines das Publicum befriedigenden Zuſammenſpiels nicht möglich iſt, ſo hat denn dies auch die meiſten Saiſontheater zum Verzicht auf dies wichtigſte Lebensmoment der Schauſpielkunſt vermocht und ihr Abſehen ganz auf Vorführung von Gaſtſpielen gerichtet; zu denen das eigne Perſonal nur die Aushilfen hergiebt. Wie überhaſtet und unfertig alle künſtleriſche Arbeit bei den Saiſontheatern demnach ſein muß, ſo daß dem Zufall der beſte Theil an einigermaßen gelungenen Vorſtellungen gebührt, wie dies Alles für die Entwicklung junger Talente den ſchädlichſten Boden abgeben muß, das liegt auf der Hand.

Es konnte nicht ausbleiben, daß dieſe Zuſtände der Saiſontheater auf die ihnen Angehörigen künſtleriſch wie bürgerlich demoraliſirend, ſelbſt auf das Publicum verſchlechternd wirken mußten.

Ohne Heimath und Beſitz, durch die Sommernoth tief verſchuldet und herabgekommen, zu unregelmäßiger Lebensweiſe gewöhnt, im glücklichſten Falle ſechs Monate ſeßhaft — wie kann von einer ſolchen Standesſchicht zuverläſſige Haltung im bürgerlichen Leben, hingebende Thätigkeit für diejenige Bühne, bei welcher man ſich gerade auf Monate oder Wochen aufhält, erwartet werden? Der Gemeingeiſt, dieſe belebende Kraft der Schauſpielkunſt, gedeiht nicht ſechsmonatlich. Jedes Mitglied denkt nur an ſich ſelbſt und wie es mit möglichem Vortheil über die Saiſon hinauskomme.

Iſt es gar ohne Ausſicht: dem künſtleriſchen Vagabundenthum jemals zu entrinnen, ſo kommt es nicht über die Ausbeutung des Momentes in möglichſt wenig Arbeit und möglichſt losgebundenem Leben hinaus.

Mit einem Geſchlechte ſolcher Theatermitglieder muß eine Direction zu führen allmählich unmöglich werden.

Und die Directionen, mußten ſie bei ſo ſchwankender und kurzlebiger Geſchäftsführung nicht nothwendig unſolid bis zur induſtriellen Schwindelei werden? Gewinn und Verluſt nur auf ſechsmonatliche Abwicklung geſtellt, Sommerunkoſten ohne Ertrag, unſichere Ausſicht: in dem nächſten Winter den Gewinn des vorigen zu bewahren, oder gehabte Verluſte einzubringen, das

Alles erfordert großen Capitalrückhalt, den die wenigſten Directoren beſitzen. So mußten nicht nur ihre Bankrotte ſich außerordentlich vermehren, ſondern auch die Anwendung aller verzweifelten Mittel dieſelben abzuwehren, oder für die eigne Perſon möglichſt unſchädlich zu machen.

Immer mehr wurden die Theaterunternehmungen dem Hazardſpiele ähnlich, bei dem Tauſende ſich ruiniren, der Nächſte aber doch wieder verſucht wird zu glauben: ihn werde Glück und Geſchick proſperiren laſſen. Daß dann die Theatermitglieder die Nächſten ſind den Rückſchlag dieſes Hazardſpieles zu empfinden, iſt natürlich. Wie oft werden die Mitglieder von Saiſontheatern plötzlich durch wahren oder falſchen Bankrott des Directors brodlos, wie gewöhnlich iſt es: daß ſie zu Oſtern als Gläubiger des Directors für rückſtändigen Gehalt davonziehen, und zu der eignen Noth auch noch an der des Directors den Sommer über mittragen müſſen. Iſt es da unnatürlich, daß ſie den Director als einen Feind betrachten, der ſie, wie ein Sklavenhalter, nur ausbeutet, und daß Vertrauen und Anhänglichkeit für die Unternehmung, der ſie dienen, nicht gedeihen kann?

Und das Publicum, das jeden Winter neue Geſichter auf ſeiner Bühne ſieht, nie dazu kommen kann, ſich über die guten und üblen Eigenſchaften der Darſtellenden zu verſtändigen, das ſich von Neugier und Begehrlichkeit, vorgefaßter Meinung und Krittelei und aus der, durch die habituell gewordenen herausfordernden Gaſtſpiele, ebenſo habituellen Unzufriedenheit mit den eigenen Talenten gar nicht mehr befreien kann, wie ſoll es das alte Vertrauen, die Anhänglichkeit an ſeine Schauſpieler wiederfinden, die bei den ehemaligen Stadttheatern ganze Künſtlerfamilien durch mehrere Generationen heimiſch machte, dieſe Anhänglichkeit, welche die Schauſpielkunſt ſo lebensfriſch erhält?

In ſolcher traurigen Zerfahrenheit der Intereſſen, an der alle Theile ſchuldig ſind, achtet dann auch kein Theil mehr den andern, nicht Künſtler, nicht Director, nicht Publicum; alle hoffen auf Veränderung, der Sinn für die Segnung des Dauernden geht ganz verloren.

So ſuchen denn auch Magiſtrate und Actionäre ihre Theater auf immer kürzere Zeit, wohl nur auf einen Winter zu vergeben, ſie hoffen immer mit dem nächſten Jahre den Mann zu finden, der auf ſolchem treuloſen Boden ſichere Tempel baut. Nur zu oft hört zu Oſtern nicht nur die Schauſpielgeſellſchaft, ſondern auch die Direction auf, alſo nichts behält Beſtand, als das Fortwuchern dieſes Auflöſungsproceſſes, dieſes mit mehr oder weniger Anſtand gepflegten Vagabundenthums vieler Tauſende von Familien, mit Allem was für die Kunſt, wie für den Staat Bedenkliches daran hängt.

Wie ähnlich und doch wie verſchieden iſt dieſe Verfaſſung des Schauſpielerſtandes dem der Wandertruppen der vorhergehenden zwei Jahrhunderte! Dieſe führten freilich auch ein Nomadenleben, aber in patriarchaliſchem Zuſammenhange. Erſt in geſchloſſenem Zunftgeiſte, weiter im Corporationsſtolz, um ihren Principal geſammelt. Zur berühmten Bande des Magiſter Velthem, der Elenſon'ſchen, dann zur Geſellſchaft der Neuber, Schönemanns, Kochs, Ackermanns, Seylers, Schröders zu gehören gab Selbſtgefühl, Kunſteifer, Zuſammenhalt, treue Hingebung an das gemeinſame Werk. Durch dieſe Eigenſchaften ihrer Mitglieder wurden dieſe Privatunternehmungen fähig: den Vortritt in der deutſchen dramatiſchen Kunſt zu nehmen und durch ihre Kühnheit, geſchloſſene Energie und Ausdauer das damals einzige und reich dotirte Wiener Hoftheater hinter ſich zurückzulaſſen. Hundert Jahre ſpäter ſind nun die Privatunternehmungen zum blos nachäffenden Schleppenſchweif der Hoftheater geworden.

Ueberſehen wir ſo das Verderben, welches die Saiſontheater gebracht, erinnern wir uns, wie nachtheilig auch bei den ſtändigen Stadttheatern die blos induſtrielle Richtung, die mangelhafte Organiſation für die Schauſpielkunſt geworden ſind, ſo muß das Beiſpiel einer geſund ſich entwickelnden Verfaſſung in einer Stadt von thatkräftigem Bürgerſinn um ſo hocherfreulicher ſein.

In Mannheim iſt es, wo unter dem Titel des

„Hof- und Nationaltheaters“ das Muſter aller Stadttheater in dieſer Periode ſich organiſirt.

Die Opfer, welche die Stadt ſchon 1828 einem würdigen Beſtande ihrer Schaubühne gebracht, wollten unter Einmiſchung der Hofintendanten*) nicht dem Zwecke gedeihen, ſo entſchloß ſich der Magiſtrat im Jahre 1839 das Theater auf ſeine Rechnung und Gefahr als ein Eigenthum der Stadt zu übernehmen.

Hof und Regierung zogen ſich auf den Standpunkt einer oberſten Aufſicht zurück. Der Staatszuſchuß von 8000 fl. blieb dem Theater erhalten, ein Regierungscommiſſär erhielt die Repräſentation des Titels eines Hoftheaters, die Beziehungen zum Hofhalt der in Mannheim reſidirenden Großherzogin-Wittwe Stephanie, dazu die amtliche Vermittelung in allen Fragen, welche die oberſte Behörde, das Großh. Hausminiſterium, betrafen. Letzteres hatte auch die eigentliche ſtädtiſche Verwaltung zu beſtätigen, welche drei angeſehene Bürger, zunächſt der Bürgermeiſter Jolly an ihrer Spitze, in Ehrenämtern, jedesmal auf drei Jahre, übernahmen.

So war dem Mannheimer Theater volle Stabilität gegeben, der Hofeinfluß auf die eigentliche Führung der Bühne beſeitigt; die Schwankungen des Unternehmerweſens, wie ſie Actiengeſellſchaften oder der Einzelpachtung eigen ſind, vermieden. Die Stadt ſelbſt hatte für die Würde und das Gedeihen ihres Kunſtinſtitutes zu ſorgen und daher kam es, daß der ſchon beſtehende lebhafte Antheil der Einwohner nun zu einer familienhaften Parteinahme wurde, welche die Thätigkeit der Bühne in Liebe hegte und trug und ſo die, im Leben eines jeden Theaters unvermeidlichen Schwankungen des Kunſtwerthes ihrer Leiſtungen, weniger empfindlich und ſchädlich machte.

---

*) Auf Herrn von Luxburg war Herr von Hertling, dieſem Herr von Kronfels gefolgt.

Dieſe Einrichtung — welche ſich übrigens je länger je mehr, Jahrzehnte hindurch auch als die finanziell vortheilhafteſte erwies — verlieh dem Mannheimer Theater, verbunden mit ſeiner Penſionscaſſe, eine ſo ſichere Grundlage für ſeine künſtleriſche Thätigkeit, wie kein Stadttheater ſie ſonſt beſaß; aber freilich nur die Grundlage.

So lange das Theatercomité die wirkliche künſtleriſche Leitung neben der Verwaltung in Händen behielt und der Regie nur die letzte praktiſche Geſtaltung übrig ließ, hatte dieſe ſtädtiſche Führung vor der der Hofintendanten keinen Vorzug, ja ſie war in ihrer Kunſtfremdheit, durch den dreijährigen Wechſel im Amte noch nachtheiliger.

Die Regie des Schauſpiels führte einige Jahre der unruhige Effectſchauſpieler Jerrmann, der zuerſt den Karl und Franz in den „Räubern“ an einem Abende zuſammen geſpielt, und es in Paris durchgeſetzt hatte, auf dem théâtre français zu debütiren.

Sein ſcharfer Verſtand und ſeine Rührigkeit waren, ſo weit ſeine Function reichte, förderlich. Auch Braunhofer, Brandt, Ritter ſtanden abwechſelnd der Regie des Schauſpiels mit gutem Willen vor. Die Kunſtgenoſſenſchaft zeigte außer dieſen noch ſchöne Talente. Theodor Döring gehörte ihr von 1832 bis 1836 an, Jerrmann von 1836—1841, Lila Löwe (Ferdinand's Tochter) erwuchs zu einer ausgezeichneten Darſtellerin eleganter und fein weiblicher Charaktere, nach ihr Emilie Häußer für declamatoriſche Rollen. Frau vom Buſch ſpielte Anſtandsdamen und Mütter mit großer Anerkennung. Immerhin mangelte der Bühne, bei ihrer verwaltungsmäßig trefflichen Organiſation, die Einheitlichkeit der Kunſtthätigkeit.

Dieſem Grundübel abzuhelfen trachtete ein im Jahre 1843 neuerwähltes Comité, welches unter Baſſermann's Einfluß einen Oberregiſſeur in der Perſon des Schauſpielers Düringer einſetzte, deſſen Einſicht und Kenntniß ſich ſchon in Leipzig geltend gemacht und deſſen literariſche Befähigung bei ſeiner Betheiligung an einem Theaterlexikon zur Anerkennung gekommen war. Allein worauf es für die Wirkſamkeit einer künſtleriſchen Geſammtleitung hauptſächlich ankommt, daß dieſe Autorität nämlich durch keine Einmiſchung der nichtkünſtleriſchen Behörde beeinträchtigt werde, dies wurde leider bei Düringer's Oberregie noch nicht erreicht. Das dilettantiſche Mitregieren der Mitglieder des Comité — beſonders ſeit einer neuen Zuſammenſetzung deſſelben —, die Einmiſchung ihrer Familien und ihres Anhanges — woran die Stadttheater von jeher leiden — wurde auch der Mannheimer Oberregie nicht erſpart. Glücklich genug, daß Mannheim das anſtößige Schauſpiel galanter Verhältniſſe nie zeigte, das ſo manche andere ſtädtiſche Theaterverwaltungen befleckt und verwirrt. Immerhin blieb Machtvollkommenheit und Verantwortung des künſtleriſchen Vorſtandes in Mannheim noch unvollkommen. Ob größere Begabtheit und Energie, als Düringer an den Tag legte, die richtige Stellung des künſtleriſchen Leiters zu erringen vermocht hätte, iſt ſchwer zu behaupten; wie Dinge und Perſonen hier ſtanden, war die Federkraft der Production des Kunſtinſtitutes gelähmt, Mannheim erhob ſich nicht über die Mittelmäßigkeit und 1853 entledigte ſich ſogar das Comité der Oberregie wieder*). Es ſollte einer folgenden Periode überlaſſen bleiben, die muſterhafte Organiſation dieſes vom Hofe beſchützten echten Stadttheaters nach ſeiner weſentlichen Seite hin, der der künſtleriſchen Leitung, zu vollenden.

Leider folgte keine andere Stadt, keine der reichſten wie Hamburg, Breslau, Bremen, Leipzig, Köln, Frankfurt a/M. dem vorleuchtenden Beiſpiele Mannheims: ihre Bühne zu einem dauernden, ſoliden Beſitz der Stadt zu machen und die Leiſtungen derſelben dadurch zuverläſſig und gedeihlich zu regeln. Es wurden fort und fort den Stadttheatern theils drückende Laſten auferlegt; wo dieſe erlaſſen waren, wo Actiengeſellſchaften ſelbſt Geldmittel darboten, ſtädtiſche Subventionen gezahlt wurden *), blieb alles dies theils vorübergehend, theils von perſönlichen Intereſſen geleitet, theils ungenügend, immer aber keinen dauernden Zuſtand, keine wahre Stabilität erzeugend, ohne welche, wie die Geſchichte zeigt, die dramatiſche Kunſt ebenſo wenig als irgend etwas der Menſchheit wahrhaft Erſprießliches gedeihen kann.

---

*) Düringer wurde Oberregiſſeur am Berliner Hoftheater.

Was aber ſollte nach ſolchem geſchichtlichen Erweiſe jetzt noch von den eigentlichen Wanderbühnen (den Schmieren, Meerſchweinchen, wie ſie genannt werden) für die Schauſpielkunſt gehofft werden?

Seit einiger Zeit hatten die beſſeren und nicht mittelloſen Mitglieder dieſer Truppen einen Ausweg zu einer vortheilhafteren Exiſtenz nach Amerika genommen, wo zahlreiche deutſche Geſellſchaften in den vornehmſten Städten periodiſch zuſammentraten um die Heimathserinnerungen der deutſchen Einwohner auszubeuten. Dauernde Zuſtände hatten ſich noch nicht gebildet, Theil=

---

*) In Aachen, Mainz, Frankfurt a/M., Freiburg, Ulm, Augsburg, Regensburg, Würzburg.

nahme angeſehener Talente ſollte ſich nun in Gaſtſpiel-Speculationen zeigen.

In Deutſchland drängte, trotz dieſes Abzuges, noch immer eine Ueberzahl ſorglos ertheilter Conceſſionen die Wanderbühnen einander auf die Ferſen und vermehrte dadurch ihre bürgerliche wie künſtleriſche Miſère. Ein trauriger Spott auf die Phantaſtereien, die man vom Schreibtiſche aus ſo oft über die Regeneration der Schauſpielkunſt „von der Kreuzerbude aus“ hat vernehmen müſſen. Hatte doch auch Ludwig Tieck ſich die Miene gegeben daran zu glauben: die Kunſt könne ihre Geſchichte noch einmal wieder anfangen, wie vor hundert Jahren. Das waren: „Träume über Träume“, wie Tieck zuletzt ſie ſelber nennt. Karl von Holtei, der ſo viel von der Productivität des liederlichen Vagabundenthums hielt, hatte einmal den Plan zu einer Wandertruppe von jungen Talenten ausgebildet, die er eine „fahrende Theaterſchule“ nannte. Hart vor der Ausführung aber war ihm die Unwahrſcheinlichkeit der angekündigten Reſultate aufgegangen und durch die Warnungen der erfahrenen, wackeren Principalin Faller überzeugend geworden. Auch Holtei nannte dann ſein Project: einen Traum, und ließ es dabei bewenden ihn zu erzählen *).

---

*) Im Theateralmanach 1845 und in ſeinen „Vierzig Jahren“.

Gewiß iſt, daß in der Mitte unſers Jahrhunderts alle Privatunternehmungen zweiten Ranges und abwärts die Bedeutung eingebüßt hatten, welche ſie noch in den erſten Jahrzehnten beſeſſen. Man hat ſie immer als Erziehungsſtätten für die nachwachſenden Talente betrachtet und darin eine Lebensberechtigung ſelbſt der niedrigſten Wanderbühne finden wollen; auch dieſe Behauptung war unhaltbar geworden. Der empfindliche Mangel an Nachwuchs unverdorbener Talente, welcher die erſten Hoftheater ſelbſt in Verlegenheit ſetzt, rührt erfahrungsmäßig von dem mißleitenden Einfluſſe her, den die Saiſontheater auf die Anfänger ausüben, und dennoch bleibt — bei dem Mangel ſonſtiger Pflanzſtätten und Vorſchulen — zum Beginn ihrer Laufbahn den jungen Leuten meiſtens nichts übrig, als ſich in dieſen Strudel verkehrter Zuſtände zu werfen.

Mit dieſer Verwandlung aber der Ueberzahl von deutſchen Bühnen in bloße Saiſontheater war der dramatiſchen Kunſt und ihrem Einfluß auf das Publicum ein tiefer eingreifendes Unheil eingeimpft, als die, gegen die Bedeutung des Theaters immer gleichgültigen Staatsbehörden wohl geahnt, da ſie in ihrer Freigebigkeit mit Conceſſionen zu Wintertheatern jeden andern Maßſtab als den der Gewerbefreiheit aus den Augen ließen. Soll eine Theaterunternehmung für nichts Anderes als jedes andere induſtrielle Geſchäft gelten, ſo muß zuletzt alles ideale Schöpfungsvermögen in der Schauſpielkunſt abſterben, wie uns dies die engliſche Bühne als warnendes Beiſpiel zeigt. Erſt wenn die Erkenntniß durchdringt, daß die dramatiſche Kunſt — weil ihre Thätigkeit nicht auf die materiellen, ſondern auf die Seelenbedürfniſſe des Publicums zielt — für ihre Beurtheilung und Regelung nur den Vergleich mit Schule und Kirche zuläßt, erſt dann ſteht zu hoffen, daß der Staat den Privatunternehmungen die alte naturwüchſige Organiſation — geſetzlich geregelt — wiedergeben werde, was er allein vermag.

II.

Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

War es nun hinlänglich erwieſen, daß zur Zeit nur die Hoftheater, in ihrem geſicherten Beſtande, die Fähigkeit behalten hatten eine ſelbſtändige Geſchmacksrichtung und die Abſicht einer Veredlung ihres Publicums zu bewahren, ſo fragt ſich: wie die Hoftheater dieſen Beruf verfolgt haben?

Zunächſt zeigt ſich dem Ueberblick dieſelbe Neigung bei den kleineren Höfen, die wir bei den Städten geringeren Ranges beobachtet haben: ſich eigne d. h. gänzlich angehörige Bühnen zu ſchaffen. In Gotha, wo zuerſt die deutſche Schauſpielkunſt ein fürſtliches Aſyl gefunden *), wo aber ſeitdem, fünfzig Jahre lang, nur Wandertruppen ſich gezeigt hatten, wurde 1827 aus den Trümmern der Eberwein'ſchen Geſellſchaft ein neues

---

*) II. Bd. S. 254.

Koburg-Gothaiſches Hoftheater, zuerſt unter Leitung des Muſikdirectors Lübke, dann unter Intendanz des Dichters v. Elsholtz gebildet, deſſen Amt 1829 der Kammerherr und Reiſemarſchall v. Hanſtein übernahm. Das neue Hoftheater hatte den Wechſel des Hofhaltes zwiſchen Gotha und Koburg mitzumachen. Die Einrichtungen wurden verhältnißmäßig mit Opulenz getroffen, 1838 auch ein Penſionsfond geſtiftet. Nachdem neue Theaterbauten in Koburg und Gotha vorbereitet waren, wurde am 29. December 1839 das Schloßtheater in Gotha, das alle Erinnerungen an Eckhof's Lebensende geweiht hatten, geſchloſſen und 1840 die neuen, eleganten Theater in Gotha und Koburg eröffnet. Schon weil die Oper Hauptaufgabe dieſer Hofbühne war, hat ſie einen Einfluß auf die Entwicklung der Schauſpielkunſt nur ausgeübt, indem ſie eine günſtige Station für Anfänger abgab.

Daſſelbe iſt von dem 1836 im neu erbauten Hauſe begründeten Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin zu ſagen. Bis zu dieſer Zeit hatte der Principal Krampe, nach altem Herkommen mit Großherzoglichem Zuſchuß, hier geſpielt. Das neue, reich dotirte Hoftheater wurde vom Geh. Hofrath Zöllner geleitet, die Beeiferung: es den erſten Hofbühnen — beſonders der Berliner — nachzuthun blieb auch hier herrſchende Richtung. Nach dem Tode ſeines Stifters aber (1842) mußte das Hoftheater außer ſeinen regelmäßigen Sommerreiſen nach Bad Dobberan auch, nach der Gewohnheit der früheren Principale, Ludwigsluſt und Wismar beſuchen.

Von einer ſelbſtändigen Anſicht wurde dagegen die Stiftung eines **Oldenburgiſchen** Hoftheaters regiert. Hier hatte von 1826 bis 32 die Bremer Geſellſchaft zeitweilig geſpielt. Der gewandte Schauſpieler und Sänger **Gerber***), ſeit 1831 Director in Bremen, bildete 1833 eine eigne Geſellſchaft für Oldenburg, ließ auch ſeine Bremer Oper dann und wann dort hospitiren. Aus dieſer Gerber'ſchen Geſellſchaft errichtete im nächſten Jahre der Großherzog ein Hoftheater, aber damit die Mittel nicht in mangelhaften Opern- und vernachläſſigten Schauſpielvorſtellungen ſich zerſplittern möchten, beſchloß der Großherzog das Eine ganz zu unterlaſſen, um das Andere ganz thun zu können. Er entſagte der Opernunterhaltung — gewiß ein ſeltnes Beiſpiel eines Fürſten — und beſchränkte ſeine Bühne auf das Schau- und Liederſpiel. Gerber behielt die Direction unter Intendanz des Schriftſtellers, Geheim. Hofrath **Starkloff**. Dieſem folgte 1842 der junge Baron **von Gall**, voll guten Eifers und frei von der gewöhnlichen Anmaßung der Hofleute: mit ihrer Ernennung auch allen Kunſtverſtand erhalten zu haben. Da Gerber in demſelben Jahre penſionirt wurde, der erfahrene und geſinnungstüchtige Haake die Regie übernahm, darauf Jenke und Moltke, ſo ging Baron von Gall willig auf Anſtellung eines Dramaturgen von literariſchem Rufe ein, welche der einflußreiche Profeſſor Adolph Stahr 1843 mit Julius Moſen vermittelte; ja Baron von Gall proclamirte in einer eigenen Schrift*) die Nothwendigkeit einer ſpecifiſch künſtleriſchen Leitung. Indem er ausführt, daß es bei der dramatiſchen Darſtellung vorzugsweiſe auf ihre Einheitlichkeit ankomme, ſchließt er: „Es muß alſo Jemand als oberſter Leiter vorhanden ſein, welcher den Darſteller über die Auffaſſung und Darſtellung ſeiner Rolle, beſonders im Zuſammenhange mit dem Ganzen, aufzuklären weiß, welcher alle Fäden des Ganzen, in ſeiner Hand concentrirt und ſo die einzelnen Theile zu einem Ganzen, im Sinne ſeiner Anſchauung, geſtaltet. — Da es ſich bei der Darſtellung um Verwirklichung eines dichteriſchen Werkes handelt, ſo wird nur ein mit dem Intendanten gemeinſchaftlich wirkender Bühnendichter jene Aufgabe zu löſen vermögen“.

---

*) 1819 in Braunſchweig, 1825 in Kaſſel angeſtellt, für Oper und Schauſpiel faſt in allen Rollen brauchbar.

Ein ſolcher Ausſpruch muß, bei den herrſchenden Zuſtänden, achtende Anerkennung finden.

Die künſtleriſche Thätigkeit nahm unter Moſen's

---

*) „Der Bühnenvorſtand.“ Vorleſung, gehalten im literariſchen Vereine zu Oldenburg. Febr. 1844. Oldenburg, Schulze'ſche Buchhandlung.

Leitung lebhaften Schwung, unterſtützt von Stahr's wirkſamer Vertretung in der Tagesliteratur, die jeder Arbeit der Oldenburger Bühne die öffentliche Theilnahme gewann. Immermann's Verſuch, die Wiederbelebung der Dramatik von einem kleinen Winkel Deutſchlands aus zu unternehmen, ſollte hier wiederholt werden.

Auch entſprach die Zuſammenſetzung der Kunſtgenoſſenſchaft ſehr wohl den Hoffnungen, die auf das Unternehmen geſetzt wurden. Aus dem älteren Beſtande der Gerber'ſchen Geſellſchaften war Berninger*) geblieben, in Vaterrollen von männlicher Energie und lebendig warmem Ton. Moltke geſchickt und einſichtsvoll u. A. Jenke und Limbach fanden ſich hinzu, Getreue aus Immermann's Zeit, ebenſo Frau Höfert — Ludwig Devrient's einzige Tochter, die mit des Vaters Phyſiognomie wenig von ſeiner Befähigung geerbt hatte. Junge Talente, von denen einige künftig erſte Stellungen gewinnen ſollten, wurden angezogen: Kaiſer und Gabillon, Frl. v. Zahlhas und der Karikaturenzeichner König, die Schriftſteller Palleske und Schlönbach verſuchten ſich hier in friſchem Eifer und warmer Hingebung an Moſen's und Stahr's Anregungen, die Aufmerkſamkeit aller echten Kunſtfreunde hatte wieder einen

---

*) Er hatte früher lange dem Nürnberger Theater angehört.

Punkt gewonnen, an den ſie ihre Hoffnungen heften konnten.

Es fehlte aber Manches, um dieſe Hoffnungen ganz erfüllbar zu machen. Oldenburg war zu entlegen, um auf die deutſche Theaterwelt Einfluß üben zu können, ſein Publicum war zu klein und von kühler Theilnahme, ein belebendes Element, wie Düſſeldorf es in ſeiner Kunſtakademie beſaß, ging ihm ab und — Moſen's Befähigung reichte nicht an Immermann's. Dazu kam das Unglück, daß ſchon zwei Jahre nach ſeinem Amtsantritte Moſen gelähmt wurde, ſein Einfluß auf die künſtleriſche Thätigkeit ſich verminderte und 1848 ganz aufhörte.

Unterdeſſen war auch Baron von Gall, empfohlen durch den guten Namen, den ſich das Oldenburger Theater gemacht, 1846 zur Intendanz nach Stuttgart berufen worden, ein Graf von Bocholz trat an ſeine Stelle. Auch Stahr verließ Oldenburg aus Geſundheitsrückſichten 1852 und endlich wurde nach dem Tode des Großherzogs 1854 das Theater vom Hofe aufgegeben, wiewohl namhaft unterſtützt. Die beiden Regiſſeure Moltke und Jenke hatten ſeit Moſen's Erkrankung die künſtleriſche Arbeit im beſten Sinne geleitet, der Letztere unternahm nun die Direction, bis 1857, als er zur Oberregie nach Wiesbaden berufen wurde, Moltke ſeine Stelle übernahm und mit Sicherheit und Gewandtheit führte.

Immerhin bleibt das kleine Oldenburger Hoftheater, in ſeiner Beſchränkung auf das Schauſpiel und kleine Liederſpiel — die auch im Verfolge der Zeit feſtgehalten wurde — in ſeinem Bemühen um poetiſche Erhebung und Ausbildung des Zuſammenſpiels, ein ſehr rühmliches Beiſpiel, deſſen Nachfolge von wohlthätiger Wirkung hätte ſein können; aber wie Immermann's, blieb Moſen's Bemühung von denen, die dadurch beſchämt werden mußten, geringgeſchätzt und unbeherzigt.

Dies Beiſpiel erwies, was Immermann ausgeſprochen hatte: daß eine Beſſerung der Kunſtzuſtände nicht mehr unſcheinbar beginnen dürfe, wenn ſie eine ausgedehnte Nachahmung erzeugen ſolle, ſondern daß ſie mit Macht, Nachdruck und Glanz auftreten, alſo von einer der großen tonangebenden Bühnen ausgehen müſſe.

Von gar keiner Bedeutung war es, daß die übrigen kleinen Höfe ſich die Miene gaben Hoftheater wenigſtens in den Wintermonaten zu halten. In Detmold, Meiningen, Sondershauſen, ſelbſt in Altenburg wurden, nach der Weiſe der früheſten Hoftheater, Wandertruppen periodiſch, durch Geldzuſchüſſe, Gewährung von Theatergebäuden, der fürſtlichen Kapelle ꝛc. feſtgehalten, deren Direction der Principal der Truppe behielt. Der Hof ſetzte eine Intendanz ein, um ſeine

Anſprüche zu vermitteln und der Sache Anſehen zu geben. Aufmerkſamkeit verdient allenfalls die billige Vertheilung der Spielzeit des Detmolder Hoftheaters, das nur von Neujahr bis in den Mai Vorſtellungen verlangte, wonach es dem Director Pichler möglich war, durch Beſuch der Städte Münſter und Osnabrück und des Bades Pyrmont ſeine Geſellſchaft mit Anſtand das ganze Jahr über zu erhalten und ſo ſich eine lange Reihe von Jahren in ſeiner Stellung zu behaupten, ja ſie 1847 auf ſeinen Sohn zu übertragen. Eine muſterhafte Einrichtung alten Styles.

Am Deſſauer Hofe wurde den ganzen Winter über Theater gehalten, zu Anfang der dreißiger Jahre von der Bethmann'ſchen Geſellſchaft, von 1839 an unter Intendanz des Herzogl. Cabinetsrathes von Berndorf, bis 1852 dann von den Directoren Büttner, Greiner, Martini. Endlich wurde unter Intendanz des Barons von Brandt 1853 ein eignes Perſonal geſammelt — freilich immer nur für den Winter — deſſen künſtleriſche Leitung zunächſt von J. Steiner übernommen wurde.

Alle dieſe Hoftheater waren alſo auch nur Saiſonstheater, ihre Nachtheile dieſelben, wenngleich in etwas anſtändigerer Form.

Was dauernde, obwohl beſcheidene Verhältniſſe, unter ſachverſtändiger Leitung Gedeihliches haben, erwies ſich am Hoftheater zu Hannover, wo Franz von Holbein, durch die Intendanz wenig beirrt und von 1837 an mit erklärter Vollmacht, die Thätigkeit dieſer Bühne gleichmäßig und beſonnen zuſammenhielt. Seine vorherrſchend adminiſtrative und techniſche Befähigung konnte mit den geringen dargebotenen Mitteln viel ausrichten. Schöne Talente wußte er der Bühne zu gewinnen und ſie gedeihlich zu führen. Seine Regie zeichnete ſich durch Ordnung, Genauigkeit und Ruhe, durch feines Gefühl und warmen Antheil an der Entwicklung der Talente aus. Der Charakterdarſteller Grunert kam hier zu vorragendem Anſehen und zur Regieführung. Die jungen Talente von Hendrichs und Marie Bayer gründeten hier ihren Ruf. Karl Devrient, 1839 gewonnen, nahm jetzt ſeinen Uebertritt in das ältere und charakteriſtiſche Fach immer entſchiedener vor, und je mehr er hierbei ſeine gefallſame Perſönlichkeit zu verläugnen hatte, bewährte er die Energie ſeines Talentes mit um ſo ungemiſchterem Eindruck.

Die Holbein'ſche Direction bezeichnet die intenſiv beſte Periode des Hannoverſchen Hoftheaters. Daß es auf die allgemeinen Kunſtzuſtände nicht anregend zu wirken vermochte, hatte wohl ſeinen Grund in Holbein's untergeordneter Kunſtrichtung, die wir aus ſeinen literariſchen Arbeiten kennen. Gewiß aber war es für Hannover ein großer Verluſt, als ſein Director 1841 zur Leitung des Burgtheaters nach Wien berufen wurde.

Der Breslauer Oberregiſſeur von Perglaß-

Waterford trat an ſeine Stelle, ohne ihm an techniſcher Befähigung und perſönlicher Zuverläſſigkeit verglichen werden zu können. Dadurch wurden denn wieder viele Hände zum Eingreifen in die Zügel veranlaßt. Die Einmiſchung der lange durch Königl. Kammerherren doppelt beſetzten Intendanz — eine Oberregie des Schauſpiels, welche der 1850 von Oldenburg berufene verſtändige Schauſpieler Kaiſer führte, beſtanden neben der artiſtiſchen Direction. Alles dies mußte den einheitlichen Geiſt der Leitung bald verſchwinden laſſen. Die blühenden Talente von Marie Bayer und Hendrichs gingen für Hannover verloren. Die Erſtere folgte 1841 einem Rufe nach Dresden, der Andre 1842 einem nach Berlin; Grunert zog 1842 eine Anſtellung in Hamburg vor, Lila Löwe entſagte ſchon nach einjähriger Anſtellung 1845 der Bühne, Theodor Döring, der 1843 eintrat, löſte ſchon nach zwei Jahren ſeinen Vertrag, um nach Berlin zu gehen, das Moment des Zuſammenhaltes im Perſonal war mit Holbein verloren gegangen, und wenngleich mit dem Regierungsantritt des Königs Ernſt Auguſt dem Hoftheater ungleich reichere Geldmittel zufloſſen, als bis dahin, ſo wurde doch damit der künſtleriſche Zuſtand von Holbein's Direction nicht zurückerkauft.

Unvollſtändige Befugniß der Sachverſtändigen brachte überall nur geringe und zerſplitterte Wirkungen hervor.

So waren am Braunſchweiger Hoftheater eine Zeitlang Capacitäten beiſammen, von welchen jeder Einzelne die künſtleriſche Leitung mit Ehren hätte übernehmen können, es waren dies — ohne den Regiſſeur Gaßmann dahin zu rechnen — Heinrich Marr, der ſeit 1821 ſich zu einem vorragenden Vertreter des Charakterfaches herausgebildet hatte*), dann Kettel, der gewandte und einſichtige Humoriſt, dann der für ſeine Kunſt begeiſterte Heldenſpieler Schütz, welcher erſt ſpät zum Erweis ſeiner dirigirenden Eigenſchaften gelangen ſollte — dann der feinſinnige und wohlmeinende Dr. Köchy, als Dramaturg angeſtellt. Keiner von ihnen gelangte aber unter der langdauernden Intendanz des Majors A. v. Münchhauſen zu organiſirendem Einfluß. Köchy erhielt zwar 1843 den Titel eines Intendanturrathes, aber man gab ſich damit nur die Miene: kunſtverſtändigem Rathe zu folgen. Freilich war auch Köchy's wenig energiſche Natur nicht gemacht ſelbſt unter günſtigeren Verhältniſſen genügenden Einfluß ſich zu ſchaffen, wie ſollte er es, hier gegen das Dafürhalten des Intendanten, dort gegen das Belieben der Favoritinnen des Herzogs? Vermochte er doch nicht einmal das Repertoir mit dem der andern Bühnen, in Einreihung neuer Dichtungen, Schritt halten zu laſſen und den Intendanten von der Verwaltungsmaxime abzulenken: neue Stücke — mit Ausnahme der tonangebenden Raupach'ſchen — nicht eher aufzuführen, als bis ſie im Buchhandel erſchienen, um — nach der damaligen Uebung — nicht genöthigt zu ſein ſie zu honoriren. So in Ohnmacht erhalten nützten die befähigten Vorſtände der Kunſtthätigkeit nicht, der Schlendrian trat an die Stelle der ſtrengen Ordnung, Würde und gedankenmäßigen Abſicht der Klingemann'ſchen Epoche.

---

*) In Hamburg 1797 geboren, hatte er dort, dann 1816 und 1817 in Lübeck unter dem lehrreichen Einfluſſe des Director Hinze ſeine Anfänge gemacht, 1818 in Braunſchweig, 1819 in Kaſſel und ſeit 1821 in Hannover ſeine erſte Entwicklungsperiode durchgemacht.

Das Kaſſeler Hoftheater wurde durch die politiſchen Ereigniſſe des Jahres 1830 geſchloſſen, der größte Theil der Mitglieder zerſtreut. Nachdem dann einen Winter hindurch die Bethmann'ſche Geſellſchaft Vorſtellungen gegeben, conſolidirte ſich das Hoftheater auf's Neue unter Direction des Hofrath Vogel, des Generaldirectors Hofrath Feige und des Kapellmeiſters Spohr; von 1841 an wurde die Leitung wieder ganz in Feige's Hand gelegt. Den Werth ihrer früheren Periode vermochte die Kaſſeler Bühne aber nicht wieder zu erlangen. Der junge Charakterdarſteller Quanter war das ausgezeichneteſte Mitglied bis 1842, wo ihm Kläger im Fache folgte. Die jungen Talente von Frl. Herbold 1843 und Jahn 1845, von Herrn Gabillon 1848, kündigten ſich als vielverſprechend an. Aber die künſtleriſche Arbeit ging einen mittelmäßigen Schritt, die artiſtiſche Leitung fing an unter Feige zu altern und ſich zu discreditiren, man nahm davon Anlaß, mit dem Syſtem zu brechen und ſetzte 1846 einen General-Intendanten ein. Feige wurde drei Jahre ſpäter penſionirt, ein Nachfolger ihm nicht geſetzt, die künſtleriſche Leitung fiel dem General-Intendanten, Hofmarſchall von Heeringen zu. Daß dieſer ein Ehrenmann war, energiſch und gerecht, auch künſtleriſchen Fragen gegenüber beſcheiden, vermochte immerhin die Arbeit der Schauſpielkunſt nicht zu heben.

In Wiesbaden wurde 1839 ein Hoftheater errichtet unter Intendanz des Hofmarſchalls von Boſe und eines Geh. Hofraths Dreſſel. Bis dahin war Wiesbaden während des Sommers von der Mainzer Geſellſchaft unter Remie's Direction regelmäßig beſucht worden, hatte dadurch einen ſichren Zuſammenhalt und gute Mitglieder beſeſſen, darunter Dr. Meyer für Heldenväterrollen, Cornelius für zärtliche und humoriſtiſche Väter. Beide traten nach Wiesbaden über. Unter den jüngern Mitgliedern zeichneten Aſcher und Chriſten ſich aus, indeſſen wollte auch hier eine gedeihliche künſtleriſche Thätigkeit nicht Fuß faſſen. Die Oberregie, oder techniſche Direction, wechſelte hin und her zwiſchen Dr. Meyer und Grabowsky — der das Fach geſetzter Liebhaber ſpielte —, auch die Intendanten wechſelten und

1848 zog der Hof ſich gar zurück vom Theater. Ein Comité von vier Staatsbeamten und Profeſſoren — unter denen zwei Jahre lang der Schriftſteller Riehl — übernahm die Verwaltung der Bühne, die nun Stadt- und Nationaltheater hieß. Unſicherheit, Unruhe und Mangel an ſtetiger künſtleriſcher Leitung ließen hier die Schauſpielkunſt in untergeordnetem Zuſtande; ſchon weil es an dieſer Bühne vornehmlich darauf ankam die Curgäſte durch Opern anzuziehen und möglichſt für den Winter feſtzuhalten.

Das Weimar'ſche Hoftheater hatte 1829 im Genaſt'ſchen Ehepaare — vom aufgelöſten Leipziger Stadttheater — friſche künſtleriſche Kräfte von großem Werthe erhalten. Genaſt bekleidete das Fach der Heldenväter mit großer Wirkung, das der bürgerlichen Väter, den Oberförſter an der Spitze, mit der vollen Gemüthsenergie der vergangenen Kunſtepoche; ſeine Frau zählte zu den vorzüglichſten Darſtellerinnen der erſten weiblichen Rollenfächer; ſie hatte in Leipzig als Donna Diana Aufſehen erregt. Dagegen verließ Karl Laroche, der ſein charakteriſtiſches Talent, beſonders im Luſtſpiel, zu großer Feinheit ausgebildet hatte, dieſe Bühne, um eine Zierde des Burgtheaters zu werden, ihm war für intrigante und komiſche Charaktere W. A. Wohlbrück*) gefolgt; Durand vertrat noch die Erinnerungen an die große Weimar'ſche Periode in ſeiner kühlen Weiſe. Es fehlte an beſondern Mitteln und an beſondern Impulſen, um Weimar irgendwie vor den andern kleinen Hoftheatern auszuzeichnen. Der Oberhofmarſchall von Spiegel führte die Intendanz in einem ſtillen Schritte, ihm folgte 1847 der Kammerherr von Ziegeſar, ein wohlwollender, beſcheidener Mann. Indeſſen fing, durch Liſzt's Anregungen, die Oper in Weimar an Aufmerkſamkeit zu erwecken. Richard Wagner's „Lohengrin“ verbreitete ſich von hier aus und Liſzt ſuchte nun ein für ſeine Wünſche geſchicktes Regietalent zu gewinnen. So wurde Marr zur künſtleriſchen Direction 1853 berufen und es ließ ſich erwarten, daß damit nicht nur die Oper, ſondern auch das Schauſpiel der berühmten Kunſtſtätte wieder neues Leben gewinnen würde.

---

*) Der Verfaſſer der Texte von Marſchner's, ſeines Schwagers, Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin".

Leider war die Zeit der Hoffnung kurz. Ein Augenleiden entfernte Herrn von Ziegeſar von der Intendanz, mit ſeinem Nachfolger, dem Oberhofmarſchall von Beaulieu, gerieth Marr ſehr bald in Competenzconflikte. Daß er unbefugte Eingriffe abwehrte, war in der Ordnung, daß er aber nicht über ſich vermochte die künſtleriſche Direction mit der Würde zu vertheidigen, welche den Stand, den er vertrat, im Rechte und in der Achtung behaupten konnte, war ſehr zu beklagen. Ein heftiger Zuſammenſtoß mit dem Oberhofmarſchall führte 1856 Marr's Penſionirung herbei; ſo war das Platzgreifen der künſtleriſchen Direction wieder und bei einem Hoftheater von Ruf mißlungen.

Das Darmſtädter Hoftheater ſollte, nach dem im April 1830 erfolgten Tode des Großherzogs Ludwig I., nicht mehr ausſchließlich den Triumphen der Oper dienen, man wollte dem Schauſpiel mehr Raum zur Entwicklung gönnen, vor Allem aber eine Verminderung der Hofſubvention, die auf 215,000 fl. jährlich geſtiegen war, herbeigeführt ſehen. Dieſe Aufgabe zu löſen wurde Hofrath Küſtner von Leipzig berufen.

Seine Rührigkeit ergänzte das ganz vernachläſſigte Schauſpielperſonal ſo weit, um die Eröffnung des Hoftheaters am 1. Sept. 1830 durch eine Vorſtellung des „Egmont“ zu begehen und durch mehrere andre Schauſpielvorſtellungen Abwechſelung in das Opernrepertoir bringen zu können. Das Perſonal hatte Talente aufzuweiſen: Grua und Schwanfelder für Liebhaber, Porth und Steck für Charakterrollen, für Liebhaberinnen die geniale Lauber und Holtei's Frau.

Holtei hatte die Opernregie übernommen, fand aber mancherlei Hemmungen dabei, das Spiel ſeiner Frau wollte nicht anſprechen, ſo verließen Beide ſchon im Mai 1831 Darmſtadt wieder und kehrten zum Königſtädter Theater nach Berlin zurück.

Natürlich hatten in den erſten zehn Monaten einer neuen Organiſation die Erhaltungskoſten ſich noch nicht vermindern laſſen, die Geduld an maßgebender Stelle wollte aber nicht Schritt halten mit dem natürlichen Gange der Dinge, und ſo wurde zum 30. Juni nicht nur die Schließung des Hoftheaters, ſondern auch die Auflöſung aller Verpflichtungen, welche zur Zeit beſtanden, verfügt. Ausgenommen wurden von dieſer ſummariſchen Entlaſſung die Muſiker des Hoforcheſters und ein Theil des Geſangchor's, weil Hofconcerte ferner noch möglich ſein ſollten. Die beſtehenden Zeitcontracte wurden abgekauft, die lebenslänglichen durch Penſionirung erfüllt und das ohne Vorbehalt einer Wiederberufung, als ob das Theater für immer vom Hofe aufgegeben ſein ſollte.

Daß dieſe übereilte Einbuße an Geld und Talenten von Küſtner nicht hatte verhindert werden können, mußte auf ſeine Wirkſamkeit einen nachtheiligen Schein werfen, man gab ihm die Genugthuung ihn in den Adelsſtand zu erheben und ließ ihn noch zwei Jahre lang Concerte, Maskenbälle und ſonſtige Feſtlichkeiten veranſtalten, bis er 1833 nach München berufen wurde.

Die Veränderung, die mit ihm in Darmſtadt vorgegangen, ſollte ſich in ſeinen ſpäteren Verwaltungen fühlbar machen, er hatte gelernt Hofintendant zu ſein, ohne daß die Nobilitirung ihn nobler gemacht hätte.

Bald nach ſeinem Abgange geſchah, was Jedermann vorausgeſehen hatte, das Drama fand wieder Zugang zur Hofbühne, zunächſt in Geſtalt der Oper, für den Winter, unter Verwaltung des Geheimraths Zimmermann. Im Jahre 1837 wurde auch wieder ein Intendant eingeſetzt, der Hofmarſchall Graf von Lehrbach, im nächſten Jahre dann auch wieder ein Schauſpiel errichtet. Die Planloſigkeit im Theaterregimente ſollte aber noch lange währen. Der Intendanz folgte eine techniſche Direction von Remie, dieſer eine Oberregie vom Schauſpieler Becker, des einzigen namhaften Talentes in dieſer Epoche*). Dieſer wich wieder einer Intendanz des Freiherrn von Dalwigk, unter dem der Oberregiſſeur Birnſtill die künſtleriſchen Geſchäfte führte, die vornehmlich der Oper und dem Ballet galten; das Schauſpiel blieb Aushilfe im Repertoir. 1849 wurde wieder die Intendanz aufgegeben und ein artiſtiſcher Verwaltungsrath eingeſetzt, in dem der Balletmeiſter Teſcher als Ober-Inſpector die vorwiegende Stimme führte und 1850 zum Director des Hoftheaters und der Hofmuſik eingeſetzt wurde.

Das verwirrende Hin und Her des Regimentes hatte doch nun ein Ende gefunden, man wußte jetzt beſtimmt: woran man mit den theatraliſchen Abſichten des Hofes war.

Teſcher war ein erfahrener Praktiker, geſchickt im Sceniren von Balletten, auch Opern, ein rühriger Geſchäftsmann. Eine Förderung des Schauſpiels war ſeine Aufgabe nicht, ſie trat auch nicht ein, da der Literat Dräxler-Manfred als Dramaturg angeſtellt wurde. Es ſchien, als ob am Darmſtädter Hofe, wie ein unabänderliches Hausgeſetz, die Niederhaltung der Schauſpielkunſt ſich vererben ſollte.

---

*) Er ſtarb 1848.

An einem Vorgang aber, ehrenvoll und denkwürdig für die deutſche Kunſt, ſollte — freilich nicht das Darmſtädter Theater als ſolches — aber doch ein bedeutender Theil ſeines Perſonals Antheil haben, es war das deutſche Schauſpiel in London, in den Jahren 1852 und 1853.

Die Unternehmung war von Dr. Künzel in Darmſtadt angeregt worden, ein Londoner Buch- und Kunſthändler Mitchell trat darin ein, gewann für einen Sommermonat die Benutzung des St. Jamestheaters und das Patronat der Königin Victoria und ihres Gemahls. So gingen denn unter Leitung des Regiſſeurs Birnſtill zehn Mitglieder des Theaters, fünfzehn Muſiker und das nöthige techniſche Perſonal von Darmſtadt aus, unter Beiziehung von zwölf weiteren künſtleriſchen Kräften von Prag, Leipzig, Braunſchweig, Wiesbaden, Karlsruhe, Mainz und Nürnberg, an ihrer Spitze aber Emil Devrient — auf deſſen Ruf und Fähigkeit im Grunde das ganze Unternehmen berechnet war — nach London und gaben vom 2. bis 29. Juni vierzehn Vorſtellungen, von großen Ehren des Hofes und des engliſchen Publicums getragen*). Es läßt ſich nicht in

---

*) Es wurde geſpielt: Egmont, Fauſt und Hamlet zweimal, die dramatiſirte Glocke dreimal, ferner Don Carlos, Cabale und Liebe, Emilia Galotti, Die Räuber und die

Abrede ſtellen, daß dieſe Ehren weſentlich Emil Devrient zu danken waren und ihm vornehmlich galten. Wiewohl in der Geſellſchaft ſich Mitglieder von Begabung und Ausbildung befanden*), ſo waren doch alle der Meiſterſchaft — und was für England noch wichtiger war — dem Rufe nach zu weit von Emil Devrient entfernt. Sie waren von neun verſchiedenen Theatern verſchiedenen Ranges zuſammenberufen, eine Muſterkarte der deutſchen Mundarten und Spielarten, ſo daß die Vorſtellungen kaum den äußeren ſceniſchen Zuſammenhang zu erreichen vermochten. Die Art alſo: wie die deutſche Schauſpielkunſt ein Dichtwerk auffaßt, wie ſie es, bei einiger Gleichheit künſtleriſcher Befähigung, in abgewogenem, verſtändigtem Zuſammenſpiel zu verlebendigen im Stande iſt, konnten dieſe Vorſtellungen nicht zeigen. Es waren ähnliche, wie Rachel Felix ſie zu dieſer Zeit mit ihrer Truppe durch ganz Europa producirte, zum Ruhme ihres einzelnen bewunderungswürdigen Talentes, nicht der franzöſiſchen Schauſpielkunſt überhaupt. Aber Emil Devrient hatte bei den Engländern der deutſchen Kunſt die Bahn der reſpectvollſten

---

Luſtſpiele: Majoratserbe, Humoriſtiſche Studien, Der grade Weg, Die Eiferſüchtigen, Einer muß heirathen.

*) Die Charakterſpieler L. Kühn, O. Lehfeld und Limbach, der Liebhaber Grans, der Komiker Denk, die Liebhaberinnen Lina Schäfer und Pauline Stolte.

Anerkennung gebrochen, immerhin ein denkwürdiges und dankenswerthes Reſultat.

Im darauffolgenden Jahre ſuchte man die Schwäche ſolcher Kunſtexpeditionen beſſer zu decken, die Darmſtädter Regiſſeure Birnſtill und Pirſcher, welche die Sache diesmal leiteten, ſtellten in Deſſoir doch einen ebenbürtigen Künſtler an Emil Devrient's Seite, im Uebrigen aber war das Perſonal nicht verbeſſert*) und wieder von elf verſchiedenen Theatern geſammelt. Die Totalwirkung der Expedition war alſo die vorjährige, aber eine ſchwächere.

Dem Darmſtädter Hoftheater fällt der Theil der Ehre zu: das Unternehmen, das aus ſeinem Perſonal hervorgegangen, kräftig begünſtigt zu haben.

Nicht reicher an allgemeinen Entwicklungsreſultaten, als die bisher beſprochenen Hoftheater, war das von Stuttgart, aber es drängt ſich der Betrachtung auf, um der ehrgeizigen Arbeit willen, welche Seydelmann daran ſetzte, den Kunſtzuſtand und ſich zu erheben. Die Stuttgarter Theaterverhältniſſe krankten fort und fort an dem trüben Einfluſſe der Favoritinnen, der ſeit

---

*) Für Grans und Lina Schäfer waren Gabillon und Lina Fuhr eingetreten.

Stiftung des Hoftheaters nicht aufgehört hatte. Die nächſte Folge war, daß im weiblichen Perſonale, neben Amalie Stubenrauch, ein andres Talent von Bedeutung nicht Boden gewinnen konnte. Thereſe Peche war nur ein Jahr in Stuttgart.

Amalie Stubenrauch zeichnete ſich, von einer imponirenden Geſtalt unterſtützt, in allen Rollen, welche weibliche Würde oder Repräſentation der höheren Stände erforderten, glänzend aus, ſobald der Hörer ſich an ihre etwas preciös geſtoßene Sprache gewöhnt hatte. Was ihre Einwirkung auf die Bühnenvorgänge betrifft, ſo war dieſe wohl mit gutem Geſchmack, auch mit Beſcheidenheit und anſtändigem Rückhalt ausgeübt, aber trotz ihres klugen und taktvollen Benehmens wurde ſie doch, theils ohne ihren Willen, oft ohne ihr Wiſſen, zum Mittelpunkt und zur entſcheidenden Macht in allen Intriguen, welche überall — und warum nicht beim Theater? — durch ſo unklare Verhältniſſe hervorgerufen werden.

Seydelmann beobachtete eine kluge aber unabhängige Haltung der begünſtigten Kunſtgenoſſin gegenüber, eine andre würde ihn, wie die Stimmung des Publicums war, um die Achtung aller bedeutenden Männer in Stuttgart, an der ihm Alles gelegen war, gebracht haben. Zudem anerkannte er den künſtleriſchen Werth und den Verſtand der Stubenrauch, ſie dagegen ſeine Meiſterſchaft, zumal er keinen Ebenbürtigen im Perſonale hatte.

Maurer und Wallbach waren zwar beide Iffland's Zöglinge, aber der Erſtere hatte von des Lehrers anmuthigem Maße wenig, der Andere nur deſſen käuende Sprache abgemerkt. Sonſt konnte nur Petzold in humoriſtiſchen Väterrollen gerühmt werden. Indeſſen war es für Seydelmann, wie die Dinge ſtanden, ſchwer genug, ſeiner Zuſage: die Hälfte der Schauſpielregie zu übernehmen, gerecht zu werden, zumal 1829 Graf von Leutrum Intendant wurde — auf deſſen Verſtändniß ſeiner Intentionen er nicht im Mindeſten rechnen konnte.

Es war bei ſeiner, in Iſolirung ausgelaufenen künſtleriſchen Entwicklung, ein entſchiedener Act der Selbſtentäußerung, ein offenbarer aufopfernder Entſchluß: ſeine Kraft für die Sammlung der Totalwirkung hinzugeben, und um ſo mehr war es zu beklagen, daß dieſer rühmenswerthe Anlauf ihm ſo wenig gedieh; daß er dadurch für alle Zeit von der leitenden Thätigkeit abgeſchreckt wurde.

Er ging mit ſeiner ganzen Energie daran, das Schauſpiel aus dem geiſtloſen Schlendrian und der trägen Nachläſſigkeit, in die es verſunken war, zu erheben. Aber ſchon ſein erſter Schritt: die Verſtändigung über die Geſammtwirkung der Darſtellung bereits bei der Leſeprobe anzubahnen, glückte nicht. Er drang nämlich bei allen ſchwierigen Arbeiten auf eine zweimalige Leſung des Stückes, einmal vom Re=

giſſeur allein, das zweitemal erſt vom Perſonal; wie Schröder, Goethe, Schiller und Tieck, und bald danach Immermann es gehalten. Er ſagte in ſeinen, der Intendanz eingereichten Memoiren darüber: „Es iſt eine Anordnung, gegen welche weder ſchlechtverſtandener Künſtlerſtolz, noch alberne Eitelkeit und Bornirtheit werden zu Felde ziehen können. — Wird etwa durch den Vortrag des Stückes, wenn er die richtige Farbe des dichteriſchen Gedankens trägt, dem darſtellenden Künſtler eine Form aufgedrungen, der er vielleicht nicht nachkommen mag? Mir ſollte niemand eine Anſicht aufdrängen. Aber zum Nachdenken mag und ſoll er mich leiten und dafür werde ich ihm, wie ein gutgearteter Menſch, dankbar ſein. Selbſt die verkehrte Anſicht iſt von Nutzen. Iſt ſie aber gut, ſo werde ich ſie nicht eigenſinnig zurückweiſen, weil ſie ein Andrer aufſtellt. Der Zweck der Vorleſung iſt der: ein künſtleriſches Verfahren einmal zu löblicher Gewohnheit, dem Komödiantenſchlendrian ein Ende zu machen“.

Weder mit dieſen noch mit anderen zweckdienlichen Vorſchlägen drang Seydelmann durch, die Gleichgiltigkeit ſeines Collegen in der Regie hing wie ein Bleiklumpen an all’ ſeinen Beſtrebungen. Das Perſonal war empört gegen den unverſchämten Neuerer und der Intendant — wenn er ſelbſt vermocht hätte Seydelmann’s Abſichten richtig zu ſchätzen — beſaß zu wenig Energie und eine, unter den damaligen Verhältniſſen zu beſchränkte Gewalt, um Seydelmann gehörig unterſtützen zu können. Ja, was noch mehr: er fürchtete offenbar deſſen Ueberlegenheit und ſuchte ſie niederzuhalten, wie das ja auch in ähnlichen Verhältniſſen an allen Hofbühnen geſchah.

Die feindlichen Vorwürfe: daß es Seydelmann nur um Unruhſtiftung zu thun geweſen, daß er, in ſeinem Hange zu egoiſtiſcher Iſolirung, die Erhebung des Enſemble's nie ernſtlich gewollt habe, ſind entſchieden zurückzuweiſen. Schon ſein Ehrgeiz mußte Seydelmann dringend wünſchen laſſen, daß das Inſtitut unter ſeiner Regie das Beſte leiſten möge, außerdem war es weit unter Seydelmann, einen wohlfeilen Virtuoſenvortheil aus der verächtlichen Kleinheit ſeiner Umgebung zu ziehen, ein Rieſe unter Pygmäen zu ſein war ſein Ehrgeiz nicht, hervorragen wollte er allerdings, aber über ein anſtändiges Enſemble.

Man zog auch ſeinen eigentlichen Beruf zum Regiſſeur in Zweifel, weil es ihm an Geſchmack und Erfindung für Arrangement, Gruppirung und Scenerie gemangelt. Immerhin aber war Seydelmann's Regie durch ihre ſtrenge Sorgfalt und vorbereitete Sicherheit, durch ſeine ſcharfblickende Einſicht und die Energie, mit welcher er die Geſammtthätigkeit aufrüttelte und ſtachelte, von ſo großer Wirkſamkeit und Bedeutung, daß es leicht zu erkennen war: von welcher Wichtigkeit für den Kunſtzuſtand es geworden wäre, wenn Seydel=

mann freies Feld zum Schaffen und Regieren gefunden hätte.

Daß dies nicht geſchah, daß Seydelmann ſich überall gehemmt und durchkreuzt ſah, in eine Hetzjagd von Intrigue und Anfeindung verſtrickt — in welcher er wenig geneigt war ſich überbieten zu laſſen — veranlaßte ihn wiederholentlich ſeinen Abſchied zu fordern, was ihm nichts als freundliche und gnädige Beſchwichtigungen, die Sinecure als Director des dramaturgiſchen Lehrinſtitutes — eines unfruchtbaren Reſtes der alten Theaterſchule — und eine bedeutende Gehaltzulage eintrug, um die es ihm nicht zu thun war. Denn geldſüchtig hat Seydelmann ſich nie gezeigt, er würde gedarbt haben, wenn dies die Anerkennung ſeiner Ueberlegenheit hätte fördern können. Mit Recht durfte er in einer ſeiner, durchaus männlichen Beſchwerden gegen ſeinen Chef ſagen: Daß er ernſtere Verpflichtungen habe, als jährlich auf bequeme Weiſe 4000 fl. aus der Hoftheatercaſſe zu beziehen. Er mußte zuletzt die Vergeblichkeit ſeiner Bemühungen erkennen und daß man ihn nur „zum Meißel erniedern wolle, wo er der Künſtler konnte ſein“.

Die Verbitterung, welche ſich durch alles dies immer tiefer in Seydelmann's Seele fraß, dazu der geſtörte Friede ſeines Hauſes, ſteigerten den feindſeligen Ingrimm immer mehr, den er gegen alles wandte, was ihm im Wege war. Es veranlaßte ihn dieſe Stimmung, ſich in der Eigenartigkeit ſeiner Darſtellungsweiſe immer mehr zu verhärten und ſeine Sonderintereſſen durchzuſetzen, da die allgemeinen zu fördern ihm nicht vergönnt war.

Er brauchte immer grellere Farben, um das träge große Publicum zu ſeinem Verbündeten zu haben, ſo daß der geiſtvolle Legationsrath von Kölle ihm ſagte: es ſei unerlaubt, daß ein Künſtler von ſeiner Bedeutung dem Jüchhe ſo viel zu gefallen thue.

Immermann, der in dieſer Zeit Seydelmann als Gaſt in Düſſeldorf kennen lernte, giebt aus dieſer Periode eines ſeiner vollwichtigen Urtheile über Seydelmann ab, das als Kern alles deſſen zu betrachten iſt, was ſich über dieſen merkwürdigen Künſtler ſagen läßt. „Ich denke“, ſagt er*), „wenn ein Mann mit ſchwerer Zunge, einem von Natur ſtumpfen Organe und einer nicht eben ſonderlichen Figur ſo erſtaunenswürdige Dinge zu Stande bringt, wie Seydelmann, ſo kann man ſchon zufrieden ſein und Gott danken, der ſo viel Scharfſinn, Beobachtung und Verſtand in einem Individuum verſammelt. Seine Masken und die Nichtigkeiten, an welche er die reichſte Kunſt verſpendet, habe ich mit der größten Bewunderung geſehen. — Faſt ſcheint es, als ob der Künſtler ein leer Gefäß vor ſich haben muß, um ſeinen Reichthum darin ausſchütten zu können. Wo ein Werk ihm entgegentritt, ſtellt ſich die Sache anders. Er liefert da auch immer das Bedeutende, nur nicht immer das, was das Werk will. Nathan, Carlos in „Clavigo“, Mephiſtopheles ſah ich von ihm mit einem Gemiſch von Hingebung und Widerſtreben. — Was ſollte er machen? Er ſtand in einer zertrümmerten Kunſtwelt, und kein Schauſpieler kann ſie wieder zuſammenfügen. Er hatte das Gefühl überwiegender Begabung in ſich. Was ſollte er machen, frage ich? — Er machte ſich zum Mittelpunkt, um wenigſtens ſelbſt etwas zu ſein, wo das Ganze Nichts iſt. Ohne ſeine Schuld außer Stand geſetzt in ein Ganzes beſcheiden, wahr, ſubordinirt einzugreifen, bildete er ſich durch Miſchung, Entmiſchung, Combination, Bizarrerie eine eigne kleine egoiſtiſche Welt. Wenn der Styl verſtarb, leben die Grillen auf. Seydelmann iſt wenigſtens die genialſte Grille der heutigen Schauſpielerei.“

---

*) „Memorabilien“ III. 349—52.

Inzwiſchen hatte ſich Seydelmann's Ruf durch mehrfache Gaſtſpiele allgemein verbreitet, das Wiener Burgtheater ſowohl als das Berliner Hoftheater machten ihm Anträge. Das Alles ſteigerte des Künſtlers Mißbehagen an ſeinen Stuttgarter Verhältniſſen. Er hatte 1833 Moritz von Prag nach Stuttgart gezogen, der ſich in humoriſtiſchen und weltgewandten Rollen auszeichnete, aber auch bald Neigung und Fähigkeit zeigte ſich Seydelmann gegenüber zu emancipiren und ſich zu ſeinen Gegnern zu ſtellen. Auch der Schriftſteller August Lewald, der mannichfachen Einfluß auf das Theater übte und ſich als eifriger Parteigänger für Seydelmann zeigte, zur Förderung von deſſen erſtem Gaſtſpiel in Berlin 1835 eine Brochüre über ihn ſchrieb, deren übertriebene Lobeserhebungen ſich ſo verdächtig machten, daß ſie dem Künſtler mehr ſchadeten als nützten — auch dieſer begann bald darauf, da er ſich in der erwarteten Dankbarkeit Seydelmann's und deſſen Protection getäuſcht ſah, ſich Moritz anzuſchließen und allmählich öffentlich zurückzunehmen und zu widerſprechen, was er bis dahin von Seydelmann geſchrieben. So wurde dieſer zuletzt in die allerunleidlichſte und abgeſondertſte Lage verſetzt und hatte immer mehr Grund durch wiederholtes Anſuchen Ende 1837 ſeine Entlaſſung durchzuſetzen.

Wenn auch ſein galliges Weſen vielfach Schuld an dieſen wie an andern Mißverhältniſſen ſeines Lebens trug, ſo muß es doch als eine entſchiedene Unwürdigkeit bezeichnet werden, daß ſeine Gegner, der Intendant jetzt an der Spitze, einem Künſtler ſeines Ranges noch den Reſt ſeiner Dienſtzeit zu einer Büßung zu machen, ihn durch Chikanen zu demüthigen ſuchten.

So kam das Verhältniß zu einem vorzeitigen Bruche, als der Graf von Leutrum, da Seydelmann ſich weigerte den Alpenkönig zu ſpielen, weil er für Poſſen nicht verpflichtet ſei, auf ſeiner Zumuthung beſtand und, die ganze Herrlichkeit ſeines Hofamtes geltend machend, den aufgeregten Künſtler erinnerte: daß er Macht habe ihn auf die Wache zu ſchicken. Da brach der lange zurückgehaltene Tigergrimm Seydelmann's in den Worten hervor: „Sie ſind ein kleiner Menſch, mit dem ich acht Jahre lang geſpielt habe wie die Katze mit der Maus und Sie wollen mich auf die Wache ſchicken“? Und nun, bevor er ſeinem Chef verächtlich den Rücken wandte, fuhr er dieſen mit dem ihm eigenen wuthſchnaubenden Aechzen abſchätzigen Ekels dergeſtalt an, daß der entſetzte Mann ſogleich zum Könige flüchtete, und Genugthuung für ſeine verletzte Würde ſuchte. Seydelmann's ſofortige Verbannung aus dem Theater und eine ungnädige Verabſchiedung ſchmälerten indeſſen an dem glänzenden Empfange nichts, den der Meiſter beim Antritt ſeines neuen Engagements in Berlin fand.

In ſein Rollenfach trat Theodor Döring ein, welchen wir hier in der friſcheſten und reinſten Blüthe ſeiner Entwicklung antreffen. Er war ein geborner Schauſpieler und war es in jeder Regung ſeiner Lebensthätigkeit. Mit einem treibenden Inſtinct der Wahrnehmung und einer Schärfe der Auffaſſung, wie ſie nicht oft vorkommen, war er zugleich mit dem biegſamſten und überraſchendſten Nachahmungsvermögen begabt. Alle natürlichen Vorbedingungen zur Schauſpielkunſt vereinigte er alſo im ſeltenſten Grade*).

---

*) Seydelmann ſagte von ihm: „Alles, was ein gutge-

Mit dieſer Begabung und einem nie zu ermüdenden Humor war Döring von Natur auf Darſtellung der Wirklichkeit, und der komiſchen Wirklichkeit angewieſen; natürlich war es auch, daß ſo vorwiegende Befähigung die ganze Individualität des Künſtlers mehr zur Realität, als zur Idealität hinneigte. Fehlen konnte es ebenfalls nicht, daß die ſtarken Eindrücke, die er von ausgezeichneten Künſtlern in Berlin, Breslau, Hamburg, in den erſten Jahren ſeiner Kunſtausübung, empfangen hatte, durch ſein Auffaſſungs- und Nachahmungsvermögen ihm aufgedrängt worden waren, daß alſo in allen ſeinen Schöpfungen Erinnerungen an Ludwig Devrient, A. W. Wohlbrück und Schmidt hindurchleuchteten *). Dies benachtheiligte indeſſen ſeine Eigenthümlichkeit nicht, die eben mit individualiſirender Phantaſie aus der Fülle von lebendigen Aneignungen ſchöpfte, ohne in dieſer ſeiner beſten Periode, ein irrendes Vielerlei zu zeigen. Die humoriſtiſchen Charakterrollen waren demnach ſeine entſchieden bedeutendſten, und

---

arteter Affe kann, das vermag Döring auch". Er fühlte bitter, daß er von der reichen natürlichen Begabung Döring's gar nichts beſaß.

*) Wie die an Reinicke durch Fleck's, Iffland's und Eßlair's Recitation, an Chriſt in Iffland's Vornehmheit, an Ochſenheimer in Iffland's, ſelbſt an Weidner in Ludwig Devrient's Auffaſſungen, und wie ſie bei allen Künſtlern in allen Künſten wahrzunehmen ſind.

waren von der erfreuendſten Friſche, der überzeugendſten Wahrheit. Er hielt damals die Beſcheidenheit der Natur treulich inne, mit voller Achtung vor der Totalwirkung, ohne perſönliches Geltendmachen. Dieſe Eigenſchaften erlaubten ihm auch ſich auf die ernſte und ideale Hälfte des Charakterfaches mit wohlthuender Wirkung auszudehnen. Man empfing hierin von ihm keine Offenbarungen der Natur und der Erfindung, wie in ſeinen komiſchen Rollen, aber, da an den deutſchen Theatern leider — durch Herkommen, Enge der Gehaltbeſtimmungen und durch die deutſche Sucht nach Univerſalität bei den Künſtlern ſelbſt — das Charakterfach von unermeßlicher Weite iſt, ſo durfte man an den meiſten erſten Bühnen immerhin ganz zufrieden mit der Art und Weiſe ſein, in der Döring ſich der Aufgaben eines Philipps II., Lear u. ſ. w. entledigte. Am wenigſten eignete ihm das Fach der Chevaliers, Marinelli u. ſ. w. *). Im Ganzen trat er in Stuttgart als ein vollkommner Gegenſatz zu Seydelmann auf in ſeiner ſchlagfertigen, friſchen Unmittelbarkeit, und wahrſcheinlich würde ſein Talent ſich reiner, ſelbſtändiger und höher entwickelt haben, wenn er in dem ſtilleren Kreiſe Stuttgarts, unabhängiger vom Beifall der Menge, vom Stachel der

---

*) In einer Vorſtellung der „Emilia Galotti" äußerte Jemand: ihm fehle an Döring's Marinelli nur Eines — und was? — die Serviette unter dem Arm.

Virtuoſengeltung geblieben wäre, und wenn die trüben Zuſtände am dortigen Theater nicht den Trieb nach Veränderung, nach größerem Beifall in weiteren Kreiſen erhitzt hätten, ſo daß er 1843 ſeine Entlaſſung gewaltſam durchſetzte.

Indeſſen hatte 1838 Moritz Seydelmann's Stelle in der Regie eingenommen, die zu einer Oberregie wurde, als 1841 die Intendanz an den Oberſtallmeiſter von Taubenheim kam. Obſchon Moritz als Schauſpieler nur ſeine eigne gewandte und witzige Perſönlichkeit in Scene zu ſetzen vermochte — als Figaro in Beaumarchais' Luſtſpiel daher vortrefflich war — ſeine Auffaſſung von Totalaufführungen vielleicht nicht phantaſievoll und eindringend ſich zeigte, ſo würde ſein Verſtand und ſeine Kenntniſſe dennoch ſeine Oberregie haben wirkſam machen können, wenn er Zuverläſſigkeit des Charakters genug dafür gehabt hätte. Daß er ſich zur Machtquelle der Theaterverhältniſſe hielt, bewahrte ihn endlich nicht vor derſelben Erfahrung, die er ſeinem Protector Seydelmann verſchafft hatte.

Fedor Löwe, ein Sohn Ferdinands, war von ihm für Liebhaberrollen angeſtellt worden. Der junge Mann empfahl ſich durch Bildung und Verſtand, auch durch poetiſche Fähigkeit, ſein energieloſes und nüchternes Darſtellungstalent ließ ihn ungefährlich für Moritz erſcheinen. Er wurde es aber in andrer Weiſe, indem er ſich mit Amalie Stubenrauch verſchwägerte und je mehr ſich ſo der Boden unter ſeinen Füßen befeſtigte, lockerte ſich der ſeines Beſchützers.

Baron v. Gall trat indeſſen 1846 die Intendanz an, in demſelben Jahre Grunert*) in die von Döring verlaſſene Stelle und theilte bald die Regie des Schauſpiels mit Löwe, während der längſt danach trachtende Lewald die Opernregie erhielt. Auch Franz Dingelſtedt wurde neben ſeiner Function als Privatbibliothekar des Königs, auf eine Wirkſamkeit als Dramaturg angewieſen. Bei dem Feuer, das ſo viele Köche anfachten, mußte dann wohl dem Oberregiſſeur der Brei zu heiß und ſeine Function ganz unnütz werden. Moritz wurde, auf Grund ſeines Gichtleidens, 1851 penſionirt.

Ueberſieht man aber die Zuſammenſetzung der leitenden Kräfte, welche jetzt dem Hoftheater blieben, ſo hätte man unter ihnen die goldene Zeit der Darſtellungskunſt ſuchen ſollen. Ein Intendant von gutem Willen, ohne abſolutiſtiſchen Tic, ein poetiſch gewandter, reich

---

*) Er ſtand zu dieſer Zeit auf dem Gipfel ſeiner Entwicklung, von dem ſie leicht wieder jenſeits abwärts führt. Sein Verſtändniß, ſeine Auffaſſung war faſt immer bedeutend, nur begann die Ausführung bald in ſeltſame Manier, beſonders der Sprache, mit naſalen und gedrückten Tonſchwingungen zu gerathen. Für komiſche Rollen mangelte ihm die natürliche Begabung, die am wenigſten durch Künſtlichkeit zu erſetzen iſt.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

begabter Dramaturg zu ſeinem Beiſtande, zwei Schauſpieler von unbeſtreitbarem künſtleriſchem Verſtande als Regiſſeure des Schauſpiels, die Oper unter einer literariſchen Capacität von reicher techniſcher Erfahrung *).

Aber es war das Verhängniß des Stuttgarter Hoftheaters, von ſeinem Anbeginn ein Tummelplatz perſönlicher Intereſſen zu ſein. Wie bis zum Rücktritt von Amalie Stubenrauch im Jahre 1848 kein anziehendes weibliches Talent neben ihr erſcheinen durfte — ja ſelbſt lange nachher noch nicht, um ihre Erinnerung zu reſpectiren — ſo durfte auch weiterhin kein männliches Talent auch nur als Gaſt nach Stuttgart kommen, das Fedor Löwe hätte discreditiren können **). Unter der Decke der Discretion, welche über den unwiderſtehlichen Einfluß gebreitet war, konnten mancherlei perſönliche Intereſſen gedeihen, von denen man ſich's nicht zu erklären wußte.

Der Intendant, an ſich zu energiſchem Handeln nicht geeigenſchaftet, ſah ſich umgeben von vier Vorſtänden, die, ihr Anſehen zu erhalten, nicht immer grade, offene Wege gehen konnten; denn Dingelſtedt, ohne hinreichende Competenz in ſeiner Stellung, mußte ſich auch ſeinen Einfluß erſt ſuchen. Alle Verhältniſſe waren unklar, die Einwirkung auf die Kunſtthätigkeit geſpalten und neutraliſirt, Gleichgiltigkeit und Entmuthigung wechſelte im Perſonal mit Eigenwillen und der Jagd nach perſönlichem Vortheil; Geringſchätzung der eignen Arbeit war auch hier herrſchender Ton.

---

*) Lewald hatte einige kleine Directionen geführt, in Hamburg unter Schmidt die Verwaltung der Garderobe.

**) Bis zur Aufhebung dieſes Zwanges war Stuttgart die einzige namhafte Stadt, in welcher Emil Devrient nicht gaſtirt hatte.

Wenig verſchieden war aus andern Urſachen der Zuſtand am Hoftheater zu München. Auch hier fehlte es nicht an erſten Talenten. Sophie Schröder ſtand neben Eßlair, die beiden großen Naturen in ihrer redneriſchen Pracht, die freilich je länger je mehr, nach dem allgemeinen Laufe der künſtleriſchen Dinge, manierirt geworden waren. Urban lebte leider nur bis 1833, aber Vespermann ſtand noch in ungeſchwächter Thätigkeit. Doch wie der künſtleriſche Geiſt unter den nach-Dalbergſchen Hof-Intendanten nie zur vollen Herrſchaft kommen ſollte, ſo war es hier und wurde nicht anders, als Herr von Küſtner 1833 die Intendanz antrat. Den Mann, welcher in Leipzig, über zehn Jahre lang, ſich angelegen ſein laſſen: der guten Sache der Kunſt mit Opfern dienſtbar und dem Geiſte der unter ihm verſammelten Kunſtgenoſſenſchaft förderlich zu ſein, ihn hatten Verluſt, Undank und Rückſichtsloſigkeit, die er ſeitdem geerntet, ſowie Orden und Standeserhöhung, die er in Darmſtadt gewinnen lernte, zu der eigenſüchtigen und eitlen Servilität erzogen, die eben nur ariſtokratiſchen Naturen gut zu Geſicht ſteht. In München galt es: die Theaterverwaltung wohlfeil zu machen, damit ſie den bevorzugten Geldverwendungen des Königs Ludwig für die bildenden Künſte nicht im Wege wäre. Küſtner genügte dieſer Aufgabe vollſtändig, zeigte ſich dem Hofe in allen Dingen gefügig und kehrte dafür gegen die Künſtler den Intendantenabſolutismus heraus, der, nicht gemildert durch ariſtokratiſche Formen, in krämerhafter Kleinlichkeit, mit läſtiger Plackerei auftrat. Das Uebergewicht zweier künſtleriſcher Vorſtände, wie Eßlair und Vespermann, mußte ihm läſtig ſein, er ſuchte es mit allen Mitteln herabzubringen. Allerdings ergänzte ſein rühriger Eifer das Perſonal 1834 durch das Dahn'ſche Ehepaar für die jugendlichen Fächer, er von wohlthuender Routine, ſie von friſchem erfindungsreichen Talente und klugem Tact, neben übermüthiger Lebhaftigkeit; durch das Schenk'ſche Ehepaar für Helden und Soubretten. Als Vespermann's Tod 1837 das Charakterfach verwaiſte, beſetzte er es durch den trefflichen, naturwahren Joſt, fand 1841 für die Weltdamen eine haltungsvolle Darſtellerin in Frl. Denker, 1842 in Chriſten ein junges Talent, das ſich ſpäter zur Zierde dieſer Bühne im Fache der Chevaliers u. ſ. w. entwickeln ſollte. Aber der Rücktritt von Sophie Schröder, Vespermann's Tod, dem Eßlair's 1840 folgte, nachdem er längſt ſchon altersſchwach war*), hatten dem Münchner Schauſpiele den Glanz genommen. Den Geiſt der Kunſtgenoſſenſchaft zu einheitlichem Verſtändniß ſammeln zu wollen, war Küſtner zu ſehr Intendant geworden, er mußte trennen um zu herrſchen. Das gleichgiltige Auseinandergehen der Thätigkeit in dieſer ganzen Kunſtperiode war dem Münchner Schauſpiel vollſtändig eigen**), als Küſtner 1842 um ſeiner Finanzerfolge willen nach Berlin berufen wurde.

Der Hofmarſchall Graf von Yrſch führte hierauf die Intendanz zwei Jahre, aber die liebenswürdigen Formen, in denen ſeine kunſtfreundliche Geſinnung erſchien, vermochten die zerfahrene Thätigkeit und Disciplin des Theaters nicht wieder herzuſtellen, deshalb wurde ein Gensdarmeriemajor von Frays dazu berufen, der für polizeiliche Ordnung leidlich ſorgte, unter dem der Schauſpieler Heigel bis zu ſeinem Tode 1849 eine unorganiſirte und darum erfolgloſe Oberregie führte. Zwei wichtige weibliche Talente aber wurden zu dieſer Zeit gewonnen, Frl. Hausmann, ein weiblich ſchönes und natürliches Talent für das Naive und Empfindſame, Frl. Damböck, durch Perſönlichkeit und Stimmmittel imponirend. Im Jahre 1851 endlich war die kunſtfremde Leitung des Kunſtinſtitutes hinlänglich in Geringſchätzung gerathen, um einflußreichen Bemühen es möglich zu machen den König Max zur Ernennung Franz Dingelſtedt's zum Intendanten zu bewegen.

---

*) Nicht aber theatermüde, denn er gab noch in ſeinem Todesjahre Gaſtrollen.

**) Seydelmann ſchreibt aus dieſer Zeit von München: „Das hieſige Schauſpiel iſt ein ſchöner Quark. Es iſt unverantwortlich, wie ſchlecht die vorhandenen Mittel benutzt werden; man ſollte mit Prügeln drein ſchlagen. Und mit geringen Ausnahmen geht es ſo in ganz Deutſchland“.

So war denn wieder einem Dichter die Gelegenheit geboten, ein wichtiges Theater zu dem Range zu erheben, zu dem ſeine äußere Stellung es berechtigte, den es aber noch nie, ſelbſt unter Babo's Leitung nicht, eingenommen hatte. Die Aufgabe hatte großen Reiz und Dingelſtedt — wenngleich ſeine bisherige Stellung als Dramaturg am Stuttgarter Hoftheater wenig mehr als eine tituläre geweſen, er daher noch wenig Erfahrung von der Führung einer Bühne hatte — beſaß doch eine Menge von Eigenſchaften, welche ihn für das Amt, das er übernahm, geeignet machten. Talent, wiſſenſchaftliche Bildung, Geiſt, Gewandtheit und Biegſamkeit der Fähigkeiten, wie der Perſönlichkeit rühmte man mit Recht an ihm, ſo daß ſein Amtsantritt allgemein mit großer Freude und Hoffnung begrüßt wurde.

Die entſchiedene Verwandlung, welche er im Repertoir nach der claſſiſchen Richtung hin vornahm, gewann die höheren Bildungskreiſe ſeiner Leitung, das Theater erwuchs raſch zu neuem Anſehen in München. Nun kam es freilich darauf an, daß die Schauſpielkunſt auch den höheren Aufgaben gemäß geleitet und befeuert wurde, daß das Repertoir nicht nur beſſere Gedichte,. ſondern auch beſſere Vorſtellungen bringe. Dazu bedarf es, daß ein frohes gegenſeitiges Vertrauen Führer und Ausführende verbindet, daß beide Theile in ausdauernder Arbeit wetteifern, daß die Theaterleitung eben vom Regieplatze ausgehe. Das aber wollte Dingelſtedt nicht in dem Maße gelingen, als alle Theaterfreunde es wünſchen mußten, die Schauſpielkunſt in München blieb in ihren alten, eingefahrenen Geleiſen, der Meiſter in der Werkſtatt war ihr mit Dingelſtedt nicht gewonnen, obſchon er genug Fähigkeiten dazu beſaß.

Die Kunſtgenoſſenſchaft war mißgeſtimmt, daß er ihr wenig Vertrauen, ja Geringſchätzung zeige, was denn freilich zur Hebung des Geſammteifers nicht beitragen konnte, zumal die Münchner Kunſtgenoſſenſchaft ſehr achtenswerthe, einige vorzügliche Talente zählte, die durch Friedrich Haaſe's Zutritt vermehrt wurden.

Dingelſtedt, deſſen Thätigkeit mehr auf das äußere, über München hinaus reichende Anſehen ſeiner Bühne, als auf ihre innere Solidität gerichtet war, gab der Kunſtgenoſſenſchaft zu ihren Beſchwerden freilich ſtarken Grund und das in einer Unternehmung, welche indeſſen großes Aufſehen erregte und deren Neuheit und geſchickte Veranſtaltung ebenſo, wie ihre innere künſtleriſche Bedeutung, geſchichtlich merkwürdig iſt.

Der ſtarke Zudrang von Fremden, welchen im Juli 1854 die große allgemeine Induſtrieausſtellung in München vorausſehen ließ, brachte die Anforderung auch an das Theater: zu dieſer Zeit Bedeutendes, ſeinen Ruf weithin Verbreitendes zu leiſten. Dingelſtedt, dieſer Forderung zu entſprechen, fand es nicht angemeſſen das heimiſche Kunſtinſtitut in möglichſt vollkommenen Darſtellungen zu zeigen, und daran darzuthun: was ſeine dreijährige Leitung ausgerichtet, zugleich ſeiner Kunſtgenoſſenſchaft Gelegenheit zu einer großen Anſtrengung und zu weitreichender Anerkennung zu geben; er zog es vor ein Gegenbild zur großen Induſtrieausſtellung auf der Hofbühne zu veranſtalten, indem er zwölf ausgezeichnete Talente von andern Bühnen zu einem Geſammtgaſtſpiele berief, an deren Darſtellungen er nur zehn Münchner Talente Antheil nehmen ließ.

Daß er damit die thatſächliche Erklärung abgab, die Bühne, welcher er vorſtand, vermöge nicht die Anſprüche der verſammelten Fremden zu befriedigen, ſie könne gewiſſermaßen nur als Ausſtellungslocal für herbeigerufene Capacitäten dienen, das hatte allerdings für die heimiſchen Künſtler etwas Demüthigendes.

Aber die Unternehmung hatte noch einen tieferen Sinn. Dingelſtedt nennt ſie — in einer, nach Verlauf des Geſammtgaſtſpiels veröffentlichten Ueberſicht — „den erſten Verſuch, die bedeutendſten Kräfte der Schauſpielkunſt, in einer einheitlichen Darſtellung der größten deutſchen Schauſpiele, zur Anſchauung zu bringen, und dadurch der Nation ein möglichſt vollkommenes Geſammtbild des gegenwärtigen Zuſtandes ihrer dramatiſchen Kunſt zu geben“.

Sollte hier ein einheitliches Bild gegeben werden von dem, was die Schauſpielkunſt der Gegenwart zu leiſten im Stande ſei, ſo hätten dieſe ſchönen, theilweiſe trefflichen Talente zur Verſtändigung des Zuſammenſpieles unter einem anerkannten Meiſter, längere Zeit voraus zuſammentreten müſſen. Es hätte ſich dann der deutſchen Kunſt vielleicht der Triumph bereiten laſſen: an den, aus ſolchen Studien hervorgehenden — wahrhaft Muſtervorſtellungen zu nennenden, — Schöpfungen zu beweiſen, daß unſrer Kunſt nichts mangle: als die Sammlung und Erhebung des Geſammtgeiſtes; der das Moment der Vitalität in der dramatiſchen Kunſt iſt. Statt deſſen traten die Künſtler und Künſtlerinnen ohne genügende Vorbereitungen, raſch, wie man zu Gaſtſpielen zu kommen pflegt, zuſammen, ein Jedes in geſpannter Rivalität, ein Jedes darauf angewieſen, ſeinem Namen die gewohnten Gaſtſpielehren zu ſchaffen. Wer konnte bei dieſer Virtuoſitätsausſtellung daran denken ſich unterzuordnen, in Ton, Haltung, Rhythmus der Geſammtwirkung aufzugehen;

ein Jedes mußte trachten auch in den kleineren Rollen, die man übernommen, zu glänzen, hervorzuſtechen. Es war ein Ringkampf um den Preis für jeden Einzelnen, nicht für die einheitliche Darſtellung. So gaben dieſe Wettſpiele, die man gewiß mit großem Unrecht „Muſtervorſtellungen“ nannte, allerdings ein vollkommenes Geſammtbild des gegenwärtigen Zuſtandes unſerer dramatiſchen Kunſt, aber nur leider des vorhandenen, zerfahrenen, nicht deſſen, der er ſein ſollte. Dieſe Vorſtellungen waren wie die Londoner Unternehmungen der kurz vorangegangenen Jahre, ganz im Geiſte dieſer Kunſtepoche: dem Trachten nach Geltendmachung der Perſönlichkeit gewidmet; und gut, daß auch die ſo glanzvolle Gelegenheit der Virtuoſität zur Sättigung geboten wurde, denn alle Zeitrichtungen wollen ſich ausleben.

Dingelſtedt's Unternehmungsgeiſt hatte dieſen erſten Erweis geliefert: daß es möglich ſei, die hervorragenden Kräfte der deutſchen Bühne gelegentlich zu vereinigen, er verdiente für dieſes Reſultat ſeiner raſtloſen und gewandten Bemühung die vollſte Anerkennung, er hatte ein theatraliſches Problem gelöſt, das vielleicht einmal der Kunſt zu etwas wirklich Nützlichem und zu mehr als einer Curioſität dienen konnte*).

---

*) Die Stücke und ihre Beſetzung waren folgende: Braut von Meſſina. Iſabella: Fr. Rettich v. Wien. Manuel: Emil Devrient v. Dresden. Cäſar: Hendrichs

Aber das eifrige und erfinderiſche Bemühen der Eitelkeit: einer Bühne einen vielgenannten Namen zu verſchaffen, vermag ihr doch die nachhaltige Sorgfalt nicht zu erſetzen, wodurch rechte Liebe die Thätigkeit und die Fähigkeit der Kunſtgenoſſenſchaft ſteigert und dadurch dem Inſtitute eine ſichrere Achtung verſchafft, als alle Extraunternehmungen, Finanzoperationen und Zei-

---

v. Berlin. Beatrice: Frl. Damböck v. München. Diego: Kaiſer v. Hannover. Cajetan: Anſchütz v. Wien. Bohemund: Schneider v. Karlsruhe. *Minna v. Barnhelm.* Tellheim: Schneider. Minna: Conſt. Dahn v. München. Franziska: Frl. Neumann v. Wien. Juſt: La Roche von Wien. Werner: Kaiſer. Wirth: Döring v. Berlin. Dame: Fr. Rettich. Riccaut: Emil Devrient. *Nathan der Weiſe.* Sultan: Kaiſer. Sittah: Fr. Rettich. Nathan: Anſchütz. Recha: Fr. Dahn-Hausmann v. München. Daja: Fr. Haitzinger v. Wien. Tempelherr: Liedtke v. Berlin. Alhafi: Chriſten v. München. Patriarch: Joſt v. München. Kloſterbruder: La Roche. *Fauſt.* Fauſt: Hendrichs. Wagner: Kaiſer. Mephiſtopheles: Döring. Margarethe: Frl. Seebach v. Hamburg. Valentin: Emil Devrient. Martha: Fr. Haitzinger. Schüler: Schneider. *Emilia Galotti.* Emilia: Fr. Dahn-Hausmann. Odoardo: Kaiſer. Claudia: Frl. Denker v. München. Prinz: Hendrichs. Marinelli: Haaſe v. München. Orſina: Fr. Rettich. Rota: Anſchütz. Conti: Liedtke. Appiani: Emil Devrient. Angelo: Döring. Pirro: Schneider. *Egmont.* Margarethe: Fr. Rettich. Egmont: Hendrichs. Oranien: Emil Devrient. Alba: Kaiſer. Ferdinand: Straßmann v. München. Machiavell: Haaſe. Klärchen: Frl. Seebach.

tungsartikel es vermögen. Dingelſtedt erntete von ſeinem Bemühen: das Münchner Theater auffallend zu machen, keinen dauernden Dank, im Allgemeinen fand man, er begehe den Fehler: zu ſehr Hofintendant; zu wenig Director zu ſein. Darin täuſchte er je länger je mehr die Erwartungen aller Kreiſe. Anwandlungen eines frivolen Uebermuthes machten ihm den Boden ſchlüpfrig, der in München für einen Ausländer und Proteſtanten ſchon unſicher genug iſt, ſo kam es, daß er von den Theatermitgliedern bis in die Hofkreiſe gar keine Partei für ſich hatte, als 1857 einige ſich

---

Mutter: Frl. Denker. Brakenburg: Schneider. Soeſt und Jetter: Chriſten und Lang v. München. Buyk: Anſchütz. Ruyſum: Joſt. Vanſen: Döring. Maria Stuart. Eliſabeth: Fr. Rettich. Maria: Frl. Damböck. Leiceſter: Emil Devrient. Shrewsbury: Anſchütz. Burleigh: Döring. Daviſon: Chriſten v. München. Paulet: Kaiſer. Mortimer: Liedtke. Bellièvre: Schneider. Okelly: Schmied v. M. Melvil, Kennedy: Büttgen und Frau v. M. Kabale und Liebe. Präſident: Kaiſer. Ferdinand: Emil Devrient. Kalb: Haaſe. Milford: Frl. Damböck. Wurm: Döring. Miller: Anſchütz. Frau: Fr. Haitzinger. Luiſe: Frl. Seebach. Clavigo. Clavigo: Hendrichs. Carlos: Döring. Beaumarchais: Dahn v. München. Marie: Frl. Seebach. Sophie: Fr. Büttgen v. München. Guilbert: Kaiſer. Buenko: Büttgen. Der zerbrochene Krug. Walther: Büttgen. Adam: Döring. Liſt: Lang. Martha: Fr. Haitzinger. Eve: Frl. Jahn von München. Ruprecht: Chriſten.

declarirende Finanzfehler den König gegen ihn aufbrachten. Er wurde ſeines Poſtens enthoben. Wieder ein empfindliches Scheitern der ſachverſtändigen Direction *).

Vielfach bewegt und bezeichnend für den Charakter dieſer kunſtgeſchichtlichen Epoche waren die Zuſtände am Dresdner Hoftheater.

Die politiſche Bewegung des Jahres 1830 — für die Hoftheater von Braunſchweig und Kaſſel nur von vorübergehender Wirkung — äußerte hier bleibenden Einfluß. Das Filialtheater in Leipzig wurde aufgegeben und ebenſo die Lieblingsunterhaltung des Hofes, die italieniſche Oper, deren Leben 1832 erloſch, wodurch der deutſchen Kunſt mehr Luft und Nahrung zuſtrömte. Die Landſtände, bei Regulirung des Ausgabeetats für alle Kunſtinſtitute, dotirten das Hoftheater ſowie die Hofkapelle mit je 40,000 Thlrn. und gaben ſomit die thatſächliche Erklärung, daß das Theater

---

*) Zum Glück gingen Dingelſtedt's Fähigkeiten nicht für die deutſche Kunſt verloren, da er, auf Liſzt's Betreiben, ſogleich zur General-Intendanz des Weimar'ſchen Hoftheaters berufen wurde. Seine herbe Erfahrung kam ſeiner neuen Stellung zu gute, die deutſche Schauſpielkunſt ſollte ihm einige wichtige Unternehmungen danken.

der Hauptſtadt ein, der Nationalunterſtützung würdiges Landesinſtitut ſei. Wieder aber machte man, wie es 1819 die ſchwäbiſchen Stände gethan*), dieſen erſten Schritt durch den zweiten zur Hälfte unwirkſam. Anſtatt, wie es mit den andern Kunſtanſtalten, Bildergallerie u. ſ. w. der Fall war, auch das Theater zur Staatsanſtalt zu erklären, damit es unter Staatsleitung den Forderungen geiſtiger Cultur entſpreche, ſchoß man die 80,000 Thlr. in die Civilliſte ein und überließ dem Hofe deren Verwendung, alſo auch die Leitung des Theaters**).

Das Land ſteuerte ſo reichlich, um vornehmen Händen ein Spielwerk zu erhalten.

Die Leitung der künſtleriſchen Angelegenheiten veränderte ſich demnach in Nichts. Tieck's Wirkſamkeit reichte nur in ſeltenen Fällen über die Wände ſeines Zimmers hinaus, die Regiſſeure Werdy und Pauli legten, der Directionswirren müde, 1832 ihre Stellen nieder, ſie wurden beide auf Dittmarſch übertragen, einen durchaus untergeordneten Schauſpieler, der, ohne Anſpruch auf eigene Meinung, durch gut und böſes Wetter die Laſt des Tages trug und ſich dadurch, und mehr noch durch das, was er geduldig über ſich ergehen ließ, die Anerkennung als verdienſtvollen Beamten erwarb. Hofrath Winkler (Theodor Hell), wenngleich er den Titel eines Vice-Directors erhielt, war im Grunde nur Kanzleichef und die Leitung der künſtleriſchen Thätigkeit beſtand in nichts, als im geſchäftlichen Zuſtandebringen von Proben und Vorſtellungen, deren Werth nur von der Uebereinkunft der Darſteller abhing; wie das bei den meiſten Hoftheatern der Fall.

---

*) IV. Bd. S. 115.

**) Faſt alljährlich kamen von dieſer Dotationsſumme 10,000 Thlr. dem Hofe als Erſparniß zu gute.

Die Neigung zur Veränderung bei dem Generaldirector von Lüttichau, die Luſt an immer neuen Anſtellungen und Entlaſſungen blieben der Ausbildung des Zuſammenſpiels fortwährend nachtheilig*); aber auch unvermeidliche Verluſte wirkten dazu. Julius nahm 1833 im Mißmuth ſeine Penſionirung an, Frau Schirmer ſtarb in demſelben Jahre, Julie Gley folgte 1835 ihrem Gatten Rettich nach Wien und der hochangeſehene Pauli ſtarb i. J. 1841. Da das Werdy'ſche Ehepaar und die greiſe Frau Hartwig wenig Jahre darnach auch aus der Reihe der Thätigen traten, ſo repräſentirte nur noch der alte Burmeiſter (bis 1850) die frühere Künſtlergeneration.

Indeſſen war ſchon i. J. 1831 die wichtige Erwerbung von Emil Devrient und ſeiner Frau gemacht worden. Abgeſehen von der ſelbſtändigen Trefflichkeit dieſer Talente, brachte ihr Zuſammenſpiel mit Karl Devrient einmal wieder Vorſtellungen von jenem fein gefühlten, inſtinctartigen Verſtändniß und jener Uebereinſtimmung hervor, wie nur das Familienſpiel ſie zu erzeugen vermag, die aber leider ſchon 1834 durch Karl's Abgang*) auf das Ehepaar beſchränkt wurden.

---

*) Sein Rechtfertigungsgrund war: „Man ſieht doch einmal neue Geſichter".

Das Perſonal ergänzte ſich weiter in günſtiger Weiſe. Caroline Bauer ſpielte die eleganten Rollen des Luſtſpiels von 1836 bis 1844, Franziska Berg hatte zeitig das Fach der ernſten Mütter mit ſchöner Wirkung übernommen. Marie Bayer trat 1840 in das erſte jugendliche Rollenfach, Quanter vom Kaſſeler Hoftheater an Pauli's Stelle, von weniger Intenſität aber mehr Mannigfaltigkeit des Talentes, als Jener, er theilte die Charakterrollen mit dem ſehr verwendbaren Porth. Winger trat in das reife Heldenfach, Heeſe in das der humoriſtiſchen Liebhaber vielverſprechend ein. Leider ſchied Doris Devrient 1843 aus ihrer zerſtörten Ehe mit Emil Devrient und damit auch aus der Kunſtthätigkeit; ein um ſo größerer Verluſt, als ſie im älteren Charakterfach künftig das Trefflichſte geleiſtet haben würde. 1839 trat der Komiker Räder ein, deſſen Talent in charakteriſtiſchen Aufgaben „Juſt“ u. ſ. w. ſich achtenswerth zeigte, das aber auf freiem Gebiete individueller und ſchöpferiſcher Komik ſich unergiebig und platt erwies. Durch zuſammengetragene Späße, Wortwitze und Nachahmungen Berliner Komiker gelang es ihm aber, Beliebtheit zu gewinnen und das je länger je mehr, als ihm für ſeine Poſſencompilationen Decorationspomp und Balletreiz zur Verfügung geſtellt wurden.

---

*) Die Scheidung von ſeiner Gattin, der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder, und was in deren Gefolge lag, wurde Urſache, daß er Dresden verließ.

Im Jahre 1841 wurde das neue, von Semper erbaute Theater mit „Torquato Taſſo“ eröffnet. Es war ſeiner Größe nach wieder vornehmlich auf die Oper berechnet, indeſſen machte eine günſtige akuſtiſche Einrichtung es dem Schauſpiele nicht ſo ſchädlich als die Bühnen von München und Hamburg. Dieſes neue Theater, in dem endlich auch hier der Dramatik eine würdige Stätte bereitet war, trug weſentlich dazu bei, das Dresdner Hoftheater nun in die Reihe der erſten einzurücken.

Es muß anerkannt werden, daß die bienenemſige Betriebſamkeit des Generaldirectors von Lüttichau dies Reſultat herbeigeführt hatte, daß er auch den Glanz des Inſtitutes in ſeinen vorragenden Talenten zu erhalten bis auf's Aeußerſte bemüht war, ja hierin ſo weit ging ſich dem Vorwurf auszuſetzen: er benachtheilige durch allzugroße Nachgiebigkeit gegen die perſönlichen Wünſche und Intereſſen der Lieblinge des

Publicums im Kunſtperſonale die Intereſſen des Theaters. Merkwürdigerweiſe befand ſich unter dieſen Mignons keine der Künſtlerinnen, die doch bei andern Bühnen ihre Launen und Anſprüche zur Herrſchaft zu bringen pflegen. Marie Bayer, deren Beliebtheit und Anſehen ſie dazu hinlänglich gewaffnet hätte, beſaß zu viel künſtleriſches Pflichtgefühl und weibliche Beſcheidenheit, um nicht vor ſolchen Ausſchreitungen zurückzuweichen; es waren der erſte Tenor, der Held der Poſſe und der erſte Schauſpieler, welche ſich den Zepter reihherum reichten, um ihre perſönlichen Wünſche ins Werk zu ſetzen.

Zu bedauern iſt, daß der Generaldirector von Lüttichau — noch mehr als andere Hofintendanten — von der Meinung befangen war: nur durch Nachgiebigkeit gegen die Matadore ſei deren Nutzen für die Bühne zu ſichern, er erzog dadurch eine anſpruchsvolle Begehrlichkeit ohne Maß, und von folgenſchwerem Einfluß auf das ganze lebende Künſtlergeſchlecht iſt es geworden, daß der gefeierteſte Schauſpieler, das letzte Haupt der idealen Schule, daß Emil Devrient hier zu beiſpielgebender Virtuoſenherrſchaft verzogen wurde.

Den empfindlichſten Nachtheil erlitt das Theater durch die langdauernden Gaſtſpielreiſen Emil's D. Einen Gaſt als ſeinen Stellvertreter zu gewinnen war ſchwer, ſchon dem voreingenommenen Publicum gegenüber, die bedeutenden Stücke mußten vermieden, das

Kunſtperſonal auf die ſchmale Koſt unbedeutender Beſchäftigung geſetzt werden, das Repertoir konnte das Gepräge der Aushilfe nicht vertuſchen.

Seydelmann ſchreibt von einer ſolchen Zeit: „Mir iſt in dieſem ſchönen Hauſe, als ob die Herrſchaft verreiſt ſei und die Domeſtiken ſpielen darin die Herrſchaft“.

Tieck, welcher ſeinen Abſcheu vor dieſem Zuſtande nicht verhehlte und wiederholentlich gegen den Generaldirector den Grundſatz geltend machte: daß eine Bühne das größte ſchauſpieleriſche Genie aufgeben müſſe, wenn es dem gemeinſamen Werke nachtheilig würde — vermochte über dieſen Punkt ſo wenig, als über andre. Er folgte, froh der dramaturgiſchen Richtigkeit los zu ſein, 1841 dem Rufe nach Berlin zu einer verantwortungsloſen und behaglichen Stellung.

Herr von Lüttichau, ſtets des Berathers bedürftig, um dann mit gutem Gewiſſen nach Willkür zu handeln, ſuchte die Stelle Tieck's wieder zu beſetzen und faßte gelegentlich eines Gaſtſpiels von Eduard Devrient den Plan: durch deſſen Oberregie den dramaturgiſchen Einfluß, mehr nach der praktiſch ausführenden Richtung hin, wirkſam zu machen, hoffte zugleich Emil durch den Einfluß ſeines älteren Bruders, mit dem er im innigen Einvernehmen ſtand, dem Geſammtintereſſe des Kunſtinſtitutes wieder enger zu verbinden.

Eduard Devrient erkannte in dieſem Antrage eine für ſeine Kunſt unabweisbare Miſſion. An der Spitze einer bedeutenden Kunſtgenoſſenſchaft, — in der Stadt, von wo der unausgeſetzte Fremdenbeſuch die Wirkungen der Bühne weithin zu verbreiten vermag — ließ ſich hoffen: durch Wiederherſtellung der künſtleriſchen Praxis im Sinne der großen Schulen, auf den allgemeinen deutſchen Kunſtzuſtand anregenden Einfluß zu üben. Eduard Devrient gab deshalb ſeine Heimath und eine lebenslängliche Anſtellung auf, ſetzte, gegen den ehrenden lebhaften Widerſtand des Königs von Preußen, ſeine Entlaſſung, nach fünfundzwanzigjähriger Dienſtzeit, durch, und trat die Oberregie in Dresden im Juni 1844 an.

Der Anfang übertraf die Erwartungen. Nach den erſten Vorſtellungen ſchon*), in denen ſich der unwiderſtehliche Reiz einer geſammelten und geregelten Totalwirkung geltend machte, waren Publicum und Kunſtgenoſſen dem neuen Führer gewonnen. Die Herausforderung des künſtleriſchen Eifers fand auch hier wieder das wärmſte Entgegenkommen, bereitwillige Thätigkeit; das am ſchnellſten begeiſterte Damenperſonal, Marie Bayer und Franziska Berg an ihrer Spitze, erklärte ſich zu Schülerinnen des neuen Führers und es eröffneten ſich heitre Ausſichten auf ein ſchön verſtändigtes Kunſtleben.

---

*) Tartüffe, Nathan, Julius Cäſar.

Nur die Matadore, deren Glanz ſich von der Iſolirung nährt, ſahen es ungern, daß die Ebene ſich im Antheil des Publicums zu den Bergen hob.

Bald wuchſen die Differenzen zwiſchen beiden Brüdern Devrient. Eduard war verpflichtet das Geſammtintereſſe zu wahren, Emil vertrat unverhohlen das moderne, virtuoſe Sonderintereſſe. Die Principien der alten und der neuen Kunſt ſtellten ſich hier, in zwei Brüdern perſönlich geworden, feindlich gegenüber.

Der Kampf brauchte nicht völlig zwei Jahre um entſchieden zu ſein.

Einen Compromiß mit den perſönlichen Intereſſen eines einzelnen Mitgliedes — und wären es auch die des Gefeierteſten und die eines Bruders — durfte Eduard nicht eingehen, eben ſo wenig durfte er den Aufforderungen ſeiner Freunde folgen und den gerechten Kampf gegen den, alle Rückſicht verſchlingenden Dämon der Künſtlerſelbſtſucht durchführen, weil der, den dieſer Dämon ergriffen hatte, der Bruder war.

Alle Ausgleichbemühungen Lüttichau's waren vergeblich, Eduard Devrient legte im Februar 1846 die Oberregie nieder, zog ſich auf ſeine Schauſpielerthätigkeit und das ihm aufgedrungene nominelle Amt eines dramaturgiſchen Beirathes zurück.

Der König hatte, unter Bedauern dieſes Vorganges, die wunderliche Verfügung erlaſſen: die techniſche Leitung des Hoftheaters ſolle ganz in Eduard Devrient's

Weiſe fortgeführt werden. — Sie blieb in den Händen der Regie, bis durch Emil Devrient's Bemühungen 1847 der ihm befreundete Karl Gutzkow als Dramaturg angeſtellt wurde.

Dieſer begann ſeine Thätigkeit mit der erſten Aufführung ſeines Trauerſpiels „Uriel Acoſta" in glänzender Weiſe, auch die ſeiner Bearbeitung von Shakeſpeare's „Coriolan" brachte ſeine Leitung zu großer Wirkung.

Der Einfluß des geiſtreichen Dramatikers erwies ſich als anregend und befeuernd, wenngleich den Künſtlern nicht entging, daß Gutzkow weniger auf die Naturwahrheit in den darzuſtellenden Zuſtänden hielt, als auf die Senſation, welche der Darſteller beim Publicum erregte. Wie ſeine Stücke auf den Effect gemacht waren, ſo wollte er auch die Leiſtungen der Schauſpielkunſt. Die moderne Virtuoſität fand an ihm ihren Vertheidiger. Er verlangte im redneriſchen Vortrag — und zeigte dies beim Vorleſen ſelber — eine geſangreiche, vielfach geſchwungene Declamation, mit outrirten, durchaus nicht der Natur entnommenen Tonfällen und ſo argen Schlußdehnungen, als die Wiener Declamationsmanier noch nie gewagt. Wenn er längere Zeit im Amte geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künſtleriſche Thätigkeit brachte, doch dahin gewirkt haben: die Natur in den Darſtellungen der Dresdner Kunſtgenoſſenſchaft, auf welche Tieck, und deſſen Anhänger Eduard Devrient, ſo dringend gehalten — zu verfälſchen und ſo der Kunſtanſtalt ſchädlich zu werden. Er gewann darüber zunächſt keinen rechten Boden im Vertrauen der Kunſtgenoſſenſchaft und verlor den wenigen, als er ſich nicht enthalten konnte auch den alten Fehler zu begehen: Zeitungsartikel über das Theater, das er leitete, zu ſchreiben.

Mißliebig war er in dem Hofkreiſe ohnedies, ſeiner früheren publiciſtiſchen Wirkſamkeit wegen, und ſo bedurfte es nur einer Gelegenheit ihn von der Stelle — die ihm übrigens in ihrer Beengung keineswegs zuſagte — zu entfernen. Die Gelegenheit kam mit dem Aufſtande im Mai 1849.

In den Dienſtverträgen der Künſtler war — wie in denen der meiſten Hof- und Stadttheater — unter verſchiedenen Berechtigungen zum Schluß des Theaters und zur Auflöſung der Verträge, auch Brand und Aufſtand angegeben. Der Aufſtand hatte allerdings acht Tage lang das Theater geſchloſſen, ein Brand hatte das alte Opernhaus und damit die geſammte Theatergarderobe verzehrt; das Zutreffen des Wortlautes der Verträge veranlaßte nun den General-Director von Lüttichau alle nicht lebenslänglichen Verträge aufzulöſen, Gutzkow's voran. Die Künſtler und Künſtlerinnen wurden dann ſämmtlich mit herabgeſetztem Gehalte — den ſie ſich im Drange der Zeiten wohl gefallen laſſen mußten — wieder angeſtellt, um dann nach 29 Tagen die Vorſtellungen wieder zu beginnen. Durch dieſe Finanzſpeculation machten die Gehaltabzüge die Wiederherſtellung der Garderobe zum Theil bezahlt.

In Gutzkow's Platz wurde der junge Dr. Pabſt, — bis dahin Hauslehrer im Hauſe des General-Directors — allmälig eingeführt. Er bewarb ſich um ſeine dramaturgiſchen Sporen durch Herrichtung und Aufführung von Shakeſpeare's „Cymbeline“ und „Antonius und Cleopatra“, an deren Geſtaltung die erſten Darſteller das Beſte thun mußten. Immerhin war dies nicht genug, um dieſen Gedichten des großen Meiſters zu wirklichem Eindruck auf der deutſchen Bühne zu verhelfen.

Der Stand der Dresdner Kunſtgenoſſenſchaft war beim Eintritt in die Mitte des Jahrhunderts der Art, daß ſich das Größte damit hätte ausrichten laſſen. Neben Emil Devrient wurden zumeiſt ausgezeichnet: Marie Bayer, die einen immer gewinnenden und wohlthuenden Eindruck ſchöner Weiblichkeit machte, auch wo ſie den Zuſchauer nicht in die letzten Tiefen der Rolle führte. Emilia Galotti, Judith in „Acoſta“, Elmire in „Tartüffe“, Recha bezeichneten ihre Sphäre. Franziska Berg, in Heldenmüttern wie Volumnia, in älteren gehaltenen Charakterrollen wie Marquiſe von Maintenon höchſt achtenswerth. Eduard Devrient, deſſen Thätigkeit im Charakterfache jetzt von den Rollen des Nathan, Menenius, Erbförſter, Vetter, Riccaut

u. ſ. w. bezeichnet wurde. Die früher ſchon genannten Talente*) ſtanden noch in voller Kraft.

Im Jahre 1852 wurde Eduard Devrient zur Reorganiſation und Direction des Karlsruher Hoftheaters berufen, gab zum zweitenmale eine lebenslängliche Anſtellung auf, um abermals zu verſuchen, ſeiner Kunſt in umfaſſender Weiſe nützlich zu werden. Er beſchloß ſeine Schauſpielerlaufbahn in der Rolle des Nathan, von Publicum und Kunſtgenoſſen auf das Glänzendſte verabſchiedet.

Emil Devrient ſtand zu dieſer Zeit auf dem Gipfel ſeines Ruhmes, ſeiner Beliebtheit, von der ganzen Theaterjournaliſtik geprieſen. Er hatte ſein Rollenfach wenig nach den Helden zu, mit Tell, Coriolan u. ſ. f. erweitert, weſentlich war er in dem der jugendlichen und edlen Repräſentationsrollen verblieben, ohne daß eine Abnahme jugendlicher Erſcheinung und Anmuth, jugendlicher Stimmbiegung bemerkbar geweſen wäre; ohne daß ſolche auf ein Jahrzehnt hinaus in Ausſicht ſtanden. Emil Devrient ſollte das erſte deutſche Beiſpiel von der Erhaltung der Jugendlichkeit geben, die man an franzöſiſchen Talenten, wie Fleury und Firmin, ſo lange geprieſen hatte**). Der ſchauſpieleriſche Ehrgeiz, welcher ſein Leben vollſtändig beherrſchte, ließ ihn jede Sorg-

---

*) S. 112.

**) Und er blieb ſo bis zu ſeinem Rücktritte i. J. 1868, falt, jede Entbehrung, welche dieſes Reſultat erforderte, ebenſo willig bringen, wie er ſich unermüdlichen Studien und Uebungen unterzog, um ſeine Stimme und Sprache, ſeine Darſtellungseffecte bei unverändertem Schliff zu erhalten. Hierin und nicht in Anderem hätten ſeine jüngeren Kunſtgenoſſen ihm nachahmen ſollen. Muſterhaft waren ſeine täglichen Privatſtudien, muſterhaft ſeine Genauigkeit bei allen Proben.

Sein Gaſtſpielrepertoir beſtand aus: Hamlet, Poſa, Taſſo, Acoſta, Tell, Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, Bolingbroke, Majoratserbe, Landwirth, Rubens in Madrid, Richard Wandrer, Memoiren des Teufels. Die Verſuche, die er zur Erweiterung dieſes Repertoirs, nach dem charakteriſtiſchen und älteren Fache zu, mit Wallenſtein und Lear gemacht, waren mißlungen. So blieb er mit den nämlichen Rollen dennoch in den meiſten Städten wiederholentlich willkommen, hochgeehrt, reich belohnt; kein deutſcher Gaſtſpieler hat den Beifall ſo dauernd an ſeine Erſcheinung gefeſſelt.

Er war, wie wir geſehen, der weſentliche Träger der deutſchen Theaterunternehmung, welche 1852 und 53 in London zum erſten Male deutſche Schauſpielkunſt — im Gegenſatze zu der ausſchweifenden engliſchen — zu Ehren brachte. Er war der erſte Schau-

---

bis in ſein fünfundſechszigſtes Jahr der bewunderte Liebling der Frauenwelt.

ſpieler, welcher, — lediglich für Auszeichnung in ſeiner Kunſt — Orden erhielt*).

Emil Devrient hat unzweifelhaft der deutſchen Schauſpielkunſt die größten Ehren erworben: wie ſehr wäre zu wünſchen, daß er auch auf ihr inneres Gedeihen durch Erhaltung des reinen Beiſpiels ſeiner erſten Künſtlerperiode vorleuchtend gewirkt hätte!

Aber es konnte nicht ausbleiben, daß das Gaſtſpielen, welches oft zu halben Jahren — weiterhin noch länger — ihn von der wenigen heimiſchen Thätigkeit abzog, ſeine Gedanken aber das ganze Jahr beſchäftigte, auf ſeine künſtleriſche Individualität denſelben nachtheiligen Einfluß ausüben mußte, welchen alle Gaſtſpiel-Talente vor ihm erlitten hatten. Unbefangene, volle Hingebung an das Kunſtobject iſt unter ſolchen Umſtänden nicht zu bewahren, die Berechnung des äußeren Reſultates muß an deren Stelle treten. Verſtärkte Effecte, Abſichtlichkeiten und imponirende Prätenſion, Abſonderung vom Enſemble, Manieren, — unter denen die Dehnung und Tonſchwingung bei den Schlußcadenzen der Reden ſich hervorthat — mußten ſich einſchleichen und das innere Leben der Rollen beeinträchtigen.

Daß Beifalls- und Vortheilsberechnung der Wurm in der ſchönen Blüthe von Emil Devrient's Talente geworden war, ging deutlich aus dem Umſtande hervor, daß alle Scenen, in denen Applaus unmöglich, von ihm mit feinem Maße, beſcheidner Natur, meiſterhaft klar und frappant in allen pſychologiſchen Uebergängen durchgeführt wurden, daß aber da, wo die Beifalls-Aeußerungen des Publicums irgend herauszufordern waren, jene abſichtliche Berechnung mit allen herkömmlichen Künſten auftrat.

---

*) Herzog Ernſt von Coburg-Gotha war der erſte Fürſt, der das Herkommen durchbrach, welches bisher die Schauſpielkunſt von dieſer Auszeichnung ausgeſchloſſen hatte.

Wie aber erfahrungsmäßig ein Künſtler dem großen Publicum erſt recht gefällt, wenn er ſich Manieren angeeignet hat, welche herausfordernd hervortreten, ſo hatte Emil Devrient in dieſer ſeiner zweiten Periode unvergleichlich mehr Beifall, als in ſeiner reineren erſten, aber in der höhern Schicht des Urtheils und Geſchmackes büßte er ein. In Berlin und Wien fanden bald ſeine Gaſtrollen nur bei den Privatunternehmern Platz, von den Hoftheatern waren es nur die von Schwerin, Weimar, Coburg und Darmſtadt, wo er wiederholt geſehen wurde; die Stadttheater blieben die Stätten ſeines Beifalls und Gewinns. Daher kam es, daß er je länger je mehr die unbedeutendere Hälfte ſeines Repertoirs vorführte und an unzähligen Vorſtellungen von Nichtigkeiten wie „Richard Wanderer“ und „Memoiren des Teufels“ ſein Talent vergeudete, um ſich den Forderungen des Marktes zu bequemen.

Die reiche Ernte aber an Beifall und Geld, welche ſeine Gaſtſpiele eintrugen, die ſouveräne und exempte Stellung, die er ſich verſchafft hatte, erſchien ſeinen Kunſtgenoſſen ſo begehrenswerth, daß man nicht nur ſeine Manieren nachzuahmen ſuchte, um ſeinen Beifall zu theilen, ſondern noch mehr ſeine Abſonderung vom Geſammtintereſſe, ſein auf ſich ſelbſt Beſtehen. Alle nach ihm emporkommenden epochemachenden Talente haben getrachtet ſeinen Gaſtſpielſpuren, ſeiner Virtuoſeniſolirung zu folgen. Der gefeierteſte Künſtler der bisherigen Theatergeſchichte hat das virtuoſe Sonderintereſſe ſiegreich eingeſetzt.

Freilich würden keine andern, als die Verhältniſſe des Dresdner Hoftheaters, das Emporwuchern des Matadorweſens ſo begünſtigt haben, weil die Naturen hier darauf angelegt waren ſich viel gefallen zu laſſen und weil dem Hofe mehr daran lag, einzelne glänzende Talente, als ein gutes Theater zu haben.

Indeſſen darf dem, allen Künſten ſo wohlgeſinnten Dresdner Hofe ein beſonderer Vorwurf daraus nicht gemacht werden, die äußerliche Auffaſſung von der dramatiſchen Kunſt herrſchte ja bei allen Höfen und war eine weſentliche Urſache der mangelhaften Entwicklung unſrer Schauſpielkunſt. Die Bedeutung des Theaters war ſeit Joſeph II. von keinem Fürſten mit Ernſt und Ueberzeugung anerkannt worden. Selbſt Karl Auguſt von Weimar hatte, bei ſeinem entſchieden franzöſiſchen Geſchmack, den Unternehmungen der beiden größten deutſchen Dichter auf ſeiner Bühne nur nicht grade wehren mögen. Wie er aber ſchließlich doch ſich Goethe's Direction entledigt, was er danach geſchehen ließ, zieht den Ernſt der fürſtlichen Intention in bittere Zweifel.

Um ſo glänzender tritt, auf der Grenze der vorliegenden Periode, das Beiſpiel eines jungen Fürſten auf, der die würdigſten Kunſtzwecke ehrte und deſſen edler Wille grade einem Theater zu gute kommen ſollte, das durch eine Kette von ungünſtigen Umſtänden in Verfall, wie kein anderes, gerathen war. Das Karlsruher Hoftheater, das hier gemeint iſt, war 1831, durch Auflöſung des berathenden künſtleriſchen Comité, des letzten Reſtes der Joſephiniſch-Dalberg'ſchen Tradition beraubt worden und dem letzten Präſidenten des dirigirenden Comité — dem Freiherrn von Auffenberg — folgte ein Intendant mit ſummariſcher Machtvollkommenheit in der Perſon des Grafen Leiningen von Neudenau, der denn auch die ſpecielle künſtleriſche Leitung ſofort an ſich nahm. Er war ein kunſtſinniger, enthuſiaſtiſcher junger Cavalier, und was Luſt und Eifer eines vornehmen Dilettanten bei der Leitung einer Bühne nützen können, iſt der Karlsruher durch Graf Leiningen zu Theil geworden; ſeine Intendanz bezeichnet die zeitherig beſte Periode dieſer Bühne. Er ſteigerte das Repertoir an poetiſchem Gehalte, das theilweis erleſene Kunſtperſonal*) — dem freilich 1834 der beliebte, von Berlin her vielbeſprochene Komiker Wurm durch den Tod entzogen wurde — gewann 1835 durch Karl Devrient's Eintritt und durch das Heranblühen der jungen liebenswürdigen Luiſe Neumann (1837) erneute Anziehungskraft. Aber der wohlmeinendſte Eifer des Intendanten: die Kunſtleiſtungen auf's Höchſte auszubringen, ſein Beſuch aller Proben, die kleinlichſte Sorgfalt für alle Details brachte den Grafen von Leiningen in die üble Lage: die Lücken und Mängel ſeiner Kenntniß und Anordnungsfähigkeit bloßzulegen.

Sein Beiſpiel machte den Unterſchied zwiſchen dem Kunſtkenner und dem Sachverſtändigen recht deutlich: der Erſtere kann mit ſcharfem Urtheil und feinem Geſchmack erkennen: was gelungen, was verfehlt an einer Kunſtproduction ſei, vermag auch vielleicht — was ſchon ſelten iſt — eine beſtimmte Vorſtellung ſich zu bilden, wie die vollendete Arbeit ausſehen ſoll, aber er wird, aus Mangel an praktiſcher Arbeitserfahrung, die Mittel und Wege nicht richtig anzugeben vermögen, die überall den Mängeln abhelfen.

Da dem jungen eifrigen Intendanten die gemächliche wenn auch ſehr geregelte Regieführung des ſogenannten dicken Meyer wenig ſympathiſch war, Karl

---

*) IV. Bd. S. 58 u. f.

Devrient die Arbeit und Verantwortung dieſes Amtes ablehnte, ſo ſuchte der Graf unter der Hand bei Dieſem und Anderen Rathſchläge und Auskunft, die dann in der Ausführung oft ihren Werth verloren, den Chef bloßſtellten und ihn in ein falſches Verhältniß zu ſeinen Vertrauten brachten, aus dem er dann ſelten ſeine Autorität unverletzt und richtig zu retten vermochte. Denner, der correcteſte und durchgebildeteſte Künſtler des Perſonals, vergaß ſich 1837 in einem halböffentlichen Locale ſo weit — wie damals Schreyvogel*) — den Verſtand ſeines Chefs in Abrede zu ſtellen. Graf Leiningen ſtrengte eine Ehrenkränkungsklage gegen ihn an und als dieſe reſultatlos blieb, erlangte er den Hofbefehl, daß Denner Jahr und Tag das Theater nicht betreten durfte; wodurch dann Inſtitut, Publicum, Hof und zuletzt der Intendant mehr geſtraft waren, als der Künſtler. Eine andere Differenz ſchloß mit der vorzeitigen Penſionirung der als Soubrette trefflichen Frau Sehring 1840, die noch in älteren Rollenfächern dem Theater von großem Werthe geweſen wäre. Zuletzt ſcheiterte auch das faſt vertrauliche Verhältniß zu Karl Devrient an — deſſen Schnurrbart, der ſchon mehrmals Anlaß zu Differenzen gegeben. Der Künſtler glaubte ſich erlauben zu dürfen mit Raſirung des Bartes, für die Rolle des armen Poeten, den Grafen bis zum letzten Augenblicke neckend hinzuhalten; dieſer vermied es nicht ſeine Stellung einem heftigen Wortwechſel in der Garderobe Preis zu geben, der die Vorſtellung ſtörte und Karl Devrient 1839 vermochte ſeine Entlaſſung zu nehmen.

---

*) IV. Bd. S. 92.

In demſelben Jahre veranlaßte eine Finanzfrage den Rücktritt des Grafen von Leiningen. Die Intendanz wurde nun vier Jahre lang von dem wohlwollenden Baron von Gemmingen*), dann wieder vom Dichter „von Auffenberg“ geführt.

Das Repertoir büßte in dieſer Periode wieder an Würde ein, die italieniſche Oper und die Wiener Poſſe beſtimmten je länger je mehr ſeinen Charakter.

An Karl Devrient's Stelle war Deſſoir getreten, der in Breslau und Peſth die Aufmerkſamkeit der Theaterwelt gewonnen hatte und bis zu ſeiner Berufung nach Berlin (1849) hier ſeine bedeutende Entwicklung nahm. Auch in Führung der Regie wirkte er Gutes, ohne durchgreifende Erfolge erzielen zu können. Luiſe Neumann, die ſich in naiven und graziöſen Rollen auf das Erfreulichſte ausgebildet hatte, wurde 1839 nach Wien berufen, ihre Stelle nahm Marie Hermanni vielverheißend ein, aber 1842 entzog ihre Verheirathung ſie der Bühne. Eine zweite Tochter der

---

*) Sohn des Verfaſſers vom Schauſpiele: „Der deutſche Hausvater“ u. a.

Frau Haitzinger, Adolphine Neumann, zeigte wenig Talent, ſtarb früh, dagegen wurde Luiſe Krauth*) bald ein Liebling des Publicums. Frau Haitzinger, welche mit der ganzen Wirkung ihres immer friſchen Talentes in das ältere charakteriſtiſche Rollenfach eingetreten war, ging leider 1846 auch an das Burgtheater verloren; Tod und Alter ſchwächten den älteren Perſonalbeſtand, dagegen machte Denner mit dem ganzen Erfolge ſeines feinen Talentes ſeinen Uebergang in das ältere Charakterfach, und in dem jungen Mayerhofer entwickelte ſich ein vielſeitiges, lebensvolles Talent, dem nur mehr ſtraffe Zucht zu wünſchen geweſen wäre, als der gewohnheitsmäßige Betrieb der künſtleriſchen Arbeit hier bewirkte.

Und jetzt trat die Unglücksperiode dieſer Bühne ein. Das Theater brannte im Februar 1847 ab, 62 Menſchen verloren dabei das Leben, die Bühne machte große materielle Einbuße und mußte zunächſt wieder in das Orangeriehaus zurückverlegt werden, das die Wiege des Karlsruher Theaterlebens geweſen**), die beginnenden politiſchen Beunruhigungen des Landes ließen den Hof alle Maßregeln und Geldverwilligungen zur Wiederherſtellung der Theaterzuſtände zurückhalten.

---

*) 1843 engagirt, 1847 mit dem Schauſpieler Schönfeld verheirathet.

**) III. Bd. S. 108.

Auffenberg's Mangel an Haltung beim Ausbruch des Aufſtandes entfernte ihn 1849 von der Intendanz; ihm folgte Baron von Tſchudy, deſſen vollſtändige Unfähigkeit zu dieſem Poſten die Verwirrung und den Verfall natürlich vergrößerte. Die von den Zeitumſtänden gebotene Geldeinſchränkung führte eine Reduction der Gehalte herbei und ließ das durch den Brand herabgekommene Inventarium immer mehr zu Grunde gehen. Deſſoir hatte 1848 die Regie niedergelegt und verließ im folgenden Jahre Karlsruhe; neu hinzutretende Talente, wie Marie Fürſt, Braunhofer u. a., verblieben dem Perſonale nur kurze Zeit, Frau Gervais und Labes wurden 1850 penſionirt, Denner ebenſo und ſtarb bald darauf. Keine feſte kundige Hand half dieſer künſtleriſchen Verarmung ab. Fiſcher, als Schauſpieler nicht von Bedeutung, aber ein Mann von Kenntniß, Erfahrung und Rührigkeit, hatte zwar die Schauſpielregie von Deſſoir übernommen, legte ſie aber, überdrüſſig vergeblichen Bemühens bei ſolchen Verhältniſſen, ſchon vor Ende 1850 wieder nieder. Ein Dr. Oldenburg wurde nun als Dramaturg und Regiſſeur angeſtellt, aber als unfähig 1851 wieder entlaſſen. Jetzt wurden dem talentvollen jungen Mayerhofer die Zügel in die Hand gegeben, der leider für die Leitung weder Bildung noch Charakter, weder Sorgfalt noch perſönliche Haltung beſaß, und als 1851 Baron Tſchudy ſtarb und ſeine Stelle einſtweilen dem

Rechnungsbeamten übertragen wurde, trat eine vollſtändige Auflöſung ein, in welcher ein Jeder zugriff, um ſich eine Stellung zu verſchaffen, bevor Ordnung und Zucht wieder eintreten mochten. Im Bierhausconvente wurden die Rollen vertheilt und ſonſtige Kunſtintereſſen erledigt, und der Ton dieſer Verhandlungen natürlich in die weitere Bühnenthätigkeit verpflanzt.

Die ſchwere Erkrankung des Großherzogs Leopold, wie ſeines Thronerben drängten alle Theaterangelegenheiten in den Hintergrund der Hofintereſſen und ſo kam es, daß binnen fünf Jahren ein geachtetes und blühendes Theater äußerlich wie innerlich zu Grunde gerichtet wurde.

Als 1852 der Prinz Friedrich die Regentſchaft antrat, entſchied ſein grades und ſichres Urtheil bald, was dieſem Zuſtande und überhaupt dem Theater noththue, ſachverſtändige Leitung. Er brach deshalb mit der Hof-Tradition und berief zur Leitung ſeines Hoftheaters den bürgerlichen Schauſpieler Eduard Devrient, deſſen Oberregie in Dresden und deſſen Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt ihn ſeinem Vertrauen empfohlen hatten.

Er erklärte ſich einverſtanden mit den Ueberzeugungen, welche Devrient von der Bedeutung und Beſtimmung der Bühne in ſeinen Schriften ausgeſprochen, er adoptirte die Grundſätze, welche derſelbe für die Durchführung einer wirkſamen Direction aufſtellte, und gab ihm Vollmacht zu einer vollſtändigen Reorganiſation ſeines Hoftheaters in Verwaltung, künſtleriſcher Thätigkeit und Zucht. Um die artiſtiſche Leitung aus der zweifelhaften Competenz zu befreien, an welcher ſie bisher überall — ſelbſt in Wien — gekrankt, ließ der Regent ein eignes Statut, nach Angabe Ed. Devrient's, ausfertigen, welches den Umfang der Befugniſſe der künſtleriſchen Direction, gegenüber der obern Adminiſtrations- und Recursbehörde, ausführlich präciſirte und ſie ſo gegen jeden Eingriff ſchützen ſollte.

Kein deutſcher Fürſt hatte bisher entſchiedener als Friedrich von Baden dem Willen Kaiſer Joſeph's II. ſich angeſchloſſen: daß ſein Theater „zur Verbreitung des guten Geſchmack's, zur Veredlung der Sitten“ wirken, damit den höheren Culturanſtalten des Staates ſich anſchließen ſolle; daß die Kunſt künſtleriſcher Führung bedürfe; und keiner hatte bis jetzt die Aufrichtigkeit ſeines Willens durch eine ſo zuverläſſige Gründung der künſtleriſchen Direction dargethan.

Das Außerordentliche dieſer kunſtgeſchichtlichen Erſcheinung mußte dem neuen Director eine weit über ſeine nächſte Amtsverpflichtung hinausreichende Verantwortung auferlegen; das Karlsruher Hoftheater hatte nun zu erweiſen: ob der deutſche Schauſpielerſtand — ſobald ihm alle zu ſeinem Gedeihen geforderten Bedingungen erfüllt werden — wirklich leiſten werde, was die Nation von ihm zu fordern habe.

Eduard Devrient trat die Direction im October 1852 an und eröffnete das neue, von Hübſch erbaute Theater am 17. Mai 1853 mit einem Prologe, der das neue Theater aus Brand und Krieg erſtanden zeigte, und mit Schiller's „Jungfrau von Orleans“ *). Zum Glück fand die gewaltige Aufgabe: ein neues Theater aus lauter zertrümmerten Zuſtänden zu erbauen, einen unſchätzbaren Vortheil grade in dieſer Schwierigkeit. Wo Alles neu werden muß, braucht man Altes nicht zu ſchonen, nicht in den Neubau wieder einzuſchleppen. Das ganze Kunſtleben mit allem Zubehör konnte nach einer einigen Ueberzeugung übereinſtimmend hergeſtellt, die künſtleriſche Praxis nach neuen Dienſtregeln eingeführt, ſämmtliche Stücke des Repertoirs nach einem Sinne neu eingerichtet und ſtudirt werden. Die vergangenen Unglücksjahre konnten ſo zum Glück für Karlsruhe ausſchlagen, und eine Einheitlichkeit des Geiſtes in den Darſtellungen raſch herbeiführen, die unter gewöhnlichen Umſtänden die längſte Zeit gebraucht hätte.

Und wieder bewahrheitete ſich hier, was Immermann von ſeinem Kunſtperſonale in Düſſeldorf ausſagte **). Auch die, auf mancherlei falſche Bahnen gerathenen Karlsruher Schauſpieler wurden ſogleich wieder andere Weſen, ſobald würdige Aufgaben, gemeinſame Anſtrengungen für edle Ziele ihnen zugemuthet wurden. Ein reinigender Luftſtrom war es, den der friſche fröhliche Arbeitstrieb in der, durch neue Kräfte ergänzten Kunſtgenoſſenſchaft erzeugte und ſie in Achtung und Vertrauen um ihren Führer ſammelte, der nichts als der erſte unter Gleichen ſein, des Amtes des Komödiantenmeiſters der alten Zeit warten wollte.

---

*) Am 20. für die Oper mit Gluck's „Armida“.

**) IV. Bd. S. 282—83.

So konnte man mit froher Hoffnung das Kunſtleben der alten Schulen wieder aufleben ſehen, wennſchon an einer Bühne, die entlegen und nicht erſten Ranges war. Der eigenthümliche Vorzug trat dabei wieder hervor, welchen deutſche Kunſt aus der Vielheit ſeiner Fürſten zieht. An mächtigen Höfen und in großen Städten ſehen wir den Geiſt der guten Sache nur zu oft niedergehalten, aber an irgend einer beſcheideneren Stätte, unter dem Schutz eines weniger mächtigen Hofes, findet der Kunſtgeiſt immer wieder eine Zuflucht und vermag wenigſtens ſtill den goldenen Faden fortzuſpinnen, der durch das Gewebe der Zeiten hindurch von ſeinem Fortbeſtehen Zeugniß giebt.

Wie heilbringend aber für den geſammten Kunſtzuſtand der feſte Beſtand eines künſtleriſchen Syſtems an einer tonangebenden Bühne wirkt, um wie viel gefahrloſer da die Schwankungen im Wechſel der Perſonen und Zeiten überwunden werden, das läßt ſich in dieſer Periode am Wiener Hofburgtheater beobachten.

Zu Schreyvogel's Nachfolger wurde der Profeſſor Deinhardſtein ernannt, der einige beliebte Stücke untergeordneten Geiſtes geſchrieben hatte: „Hans Sachs", „Garrick in Briſtol" u. ſ. w. Er wurde um eine Rangſtufe höher als Schreyvogel geſtellt und als Vicedirector und wirklicher Regierungsrath ſcheinbar zu größerer Selbſtändigkeit des Verfahrens befähigt. Indeſſen lag es weder in Deinhardſtein's Naturell noch Abſicht: durch Verſuche zur Abſtellung von alten Mißſtänden, durch Einhaltung von Schreyvogel's energiſchem Regimente ſich bei der Kunſtgenoſſenſchaft und nach oben hin unangenehm zu machen. Er neigte nicht zum Martyrium ſeines Vorgängers. Dennoch war in den nächſten Jahren die Veränderung am Kunſtleben des Burgtheaters noch nicht auffallend.

Der unſchätzbare Werth des naturgemäßen Syſtems künſtleriſcher Direction machte die Schwächen des zeitweiligen Führers nicht ſo verderblich und nicht ſo auffallend, als dies bei einem Wechſel kunſtfremder und abſoluter Intendanten der Fall iſt. Das geſchloſſene Enſemble trefflicher, ſeit langer Zeit eingeſpielter und unter einander genau verſtändigter Talente ließ nicht ſo bald Schwankungen im Total der Darſtellungen zu; und dies umſoweniger, als das Burgtheater das ſo glücklich eingefahrene Geleiſe ſeines Repertoirs zu verlaſſen nicht geeignet war. Außerordentliche Unternehmungen, wie ſie in dieſer Periode in Düſſeldorf, in Berlin u. ſ. w. der Schauſpielkunſt neue Impulſe gaben, lagen nicht in Geiſt und Stellung des Burgtheaters; zum Experimentiren waren die Dinge hier nicht angethan. Die Kunſtgeſchichte hat daher vom Burgtheater, ſeit es durch Schreyvogel in ſeiner glücklichen Stellung ſich conſolidirt hatte, wenig Beſonderes zu berichten, es blieb dort beim Alten, aber im guten Sinne.

Der vorherrſchend conſervative Geiſt dieſer Bühne, welcher die Veteranen lange in der Kunſtgenoſſenſchaft erhielt, war allerdings dem Aufkommen jüngerer Talente mehr hinderlich, als dem Inſtitute zu ſeiner Erfriſchung dienlich, dagegen wurde dadurch die Achtung vor der gemeinſamen Haltung und Abtonung viel ſichrer bewahrt, als dies an allen anderen Bühnen der Fall, und die jüngeren Talente gewannen Zeit in die Fußtapfen der älteren zu treten*). Coſtenoble, der im letzten Stadium ſeiner Laufbahn an Feinheit des Humors und der gemüthlichen Charakteriſtik ſehr gewonnen hatte, ſtarb 1837, aber ſchon hatte Karl Laroche ſeit vier Jahren dieſelben Eigenſchaften an ſich auf das Wohlthuendſte ausgebildet. In ernſten Charakterrollen blieb er freilich meiſt hinter der Aufgabe zurück, dies führte 1838 Marr's Berufung herbei, die indeſſen in ſechs Jahren dem Künſtler nicht ganz befriedigende Reſultate brachte*). Korn hatte ſeinen von Roſe ihm überkommenen eleganten Humor auf die Geſtalten herbſtlicher Liebenswürdigkeit des Luſtſpiels übertragen, die Bauernfeld und andere Wiener Dichter für ihn zurechtlegten. Fichtner trat die Erbſchaft ſeiner jugendlich jovialen Rollen mit reicher und anmuthiger Erfindungskraft an; aber, wie ſein Vorgänger, im Trauerſpiele auf ſehr bedingte Wirkungen angewieſen. Wilhelmi hielt in unverrückter Tüchtigkeit noch die ganze Periode aus. Anſchütz weit darüber hinaus in unverwelklicher Friſche der herzerſchütternden Sprache, der unverwüſtlichen Ausdauer und — des unerſättlichen Beifalldurſtes ſeiner volltönenden Declamationsdehnungen. Ludwig Löwe, in voller Blüthe der Manneskraft und munterer Friſche, fand in den, ganz aus Wiener Geſchmack hervorgegangenen Gedichten Halm's — in Parzival und Ingomar — ſeine Triumphe, auch Hebbel's Holofernes ſtellte ſpäter ſeine eigenthümliche Begabung ins hellſte Licht. 1846 wurde Beckmann's komiſche Kraft dem Perſonale gewonnen, 1848 die vielverſprechende Jugend Friedrich's Devrient, der leider durch leichtſinnige Haltung dieſe glückliche Stellung, wie alle anderen nachher, unhaltbar machte und die volle Entwicklung ſeiner Begabung ſo verſcherzte. Dem weiblichen Perſonale gehörte die unſtät gewordene Meiſterin Sophie Schröder von 1836 noch drei Jahre an, aber als ſie ſchied, war Julie Rettich ſchon fähig geworden für ſie einzutreten, während Frl. Enghaus 1840 mit imponirenden Mitteln für die heroiſche Seite des jugendlichen Faches eintrat. Frau Löwe, die Repräſentantin des höheren Geſellſchaftstones, blieb noch bis 1842 thätig, Karoline Müller, Thereſe Peche erhielten die anziehende Lebenswärme und Feinheit in den jugendlichen Fächern, welche in der humoriſtiſchen und naiven Färbung 1834 durch die Wildauer, 1839 durch Luiſe Neumann ſich verſtärkten. Das ältere charakteriſtiſche Fach gewann durch Frau Haitzinger 1846 energiſchen Humor. Ueberblickt man neben dieſen vorzüglichen Talenten die große Anzahl von beſcheideneren, meiſtens in zweiter Reihe ſtehenden, die Männer Herzfeld, Lukas, Rettich, Lußberger, die Damen Brede, Fichtner, Koberwein, Fournier, Piſtor u. A. m., ſo muß man erkennen, daß keine andere Bühne ihre Kunſtgenoſſenſchaft in ſolcher Vollſtändigkeit und in ſo ſorglich vorbereiteter Fortpflanzung ihres eigenthümlichen Geiſtes und Tones zu erhalten wußte.

---

*) Das Hofburgtheater zeigte hierin große Aehnlichkeit mit dem théâtre français, in ſeinen Nachtheilen und Vorzügen.

---

*) Darum ihn die Theilnahme an Schmidt's Unternehmung in Leipzig ergreifen ließ.

Allerdings gab die Geldmacht des Burgtheaters ihm die Möglichkeit: neue Talente heranzuziehen, bevor das betreffende Fach erledigt war und ſie ſo allmälig dem Enſemble zu aſſimiliren, aber andere erſte Hoftheater beſaßen dieſelben, vielleicht größere Mittel, ohne ſie ſo ſyſtematiſch zu benutzen. Die ſeit Kaiſer Joſeph's II. Stiftung ebenmäßig fortdauernde künſtleriſche Direction hatte dieſen conſervativen Geiſt zu einer Art von Inſtinct werden laſſen, der Hoch und Niedrig am Burgtheater leitete. Gegen ihn vermochte darum der Virtuoſenegoismus der Neuzeit nur wenig auszurichten, die altgewohnte künſtleriſche Zucht, der tiefeingelebte Gemeingeiſt wehrte ſein Eindringen ab, oder ſeine Vertreter ſchieden von ſelbſt wieder von dem für ſie unergiebigen Boden. Das Burgtheater konnte ſo bis zum Jahre 1850 hin, trotz ſeiner Schwankungen in der Direction, ſeinen ſeit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts feſtgeſtellten Charakter ſich erhalten*): Im idealen Drama ſtyllos, ungleich, theils proſaiſch, theils affectirt declamirend, dagegen in allen Stücken, die auf die Nachahmung der Wirklichkeit geſtellt ſind, natürlich, wahr, fein und beſcheiden. Das Burgtheater war in dieſer letzten Periode das einzige in Deutſchland, das noch eine eigenthümliche Gattung und einen beſtimmten Styl beſaß.

Geſichert durch ſolchen corporativen Zuſammenhalt, konnte die Kunſtthätigkeit des Burgtheaters auf der

---

*) ſ. IV. Bd. S. 85 u. f.

Bahn fortlaufen, die ihr die Cenſurrückſichten — die in den vierziger Jahren vornehmlich politiſch ängſtlich wurden —, der Geſchmack und die Bildungsrichtung des Publicums von jeher bezeichnet hatten; wenngleich die matter werdende Leitung auch die Production nothwendig matter werden ließ. Die trefflichſte Kunſtgenoſſenſchaft läßt an Spannkraft nach, ſieht ſie den Führer nicht in Spannung, und Deinhardſtein trieb die Gleichgültigkeit, ja die Nachläſſigkeit gegen ſein Amt ſo weit, daß er ſein Vergnügen am Vogelheerde in anſtößiger Weiſe ſeiner Pflicht vorzog. Das Repertoir gewann nicht an Würde, Werke von geiſtiger Bedeutung wurden lange zurückgehalten. Goethe's „Fauſt" erſchien erſt 1839, von Shakeſpeare wenig, nur das Unanſtößige, Harmloſe; franzöſiſche Ueberſetzungen dagegen in Ueberfülle, auch wenn ſie anſtößig waren. Das gefährliche Inſtitut der vier- bis fünfköpfigen Regie mußte unter einem flauen Regimente immer gefährlicher werden, die Herrſchaft begann ſich zu zerſplittern und zu ſchwächen. Nun fing das Leben der Vorſtellungen an zu ſinken, der Styl des Burgtheaters blaßte ab, aus der Beſcheidenheit des Vortrages wurde Gleichgiltigkeit, aus der Leichtigkeit Nonchalance, Haupt- und Wendepunkte der Handlung, der Seelenzuſtände wurden mit theilnahmloſer Vornehmheit übergangen, ungewürdigt von Künſtlern und Publicum. Aber das Merkwürdige und Bezeichnende blieb, daß dies Ermatten nicht vereinzelt erſchien, ſondern allgemein, der gemeinſame Styl der Converſationsſtücke verlor an Spannung.

Auch die Finanzen fingen an zu kranken, der Hofzuſchuß von 50,000 Fl. reichte nicht mehr zu, das Inventarium war bedenklich herabgekommen; alte Uebelſtände des Haushaltes abzuſtellen fehlte es an Energie und Ausdauer, dieſer Zuſtand fing an auffallend zu werden; man dachte auf Veränderung.

Franz von Holbein's Direction in Hannover hatte ſich in Credit geſetzt, er wurde 1841 berufen, Deinhardſtein auf einen andern Poſten verſetzt. Die erwarteten finanziellen Verbeſſerungen wurden in der That durch den neuen Director erreicht, er brachte ein Deficit von 30,000 Fl. in vier Jahren ein, wandte 44,800 Fl. auf Ausſtattungsbedarf, um den Anſprüchen der Gegenwart nur einigermaßen zu genügen u. ſ. w. *). Der künſtleriſchen Thätigkeit aber wieder den Schwung der Schreyvogel'ſchen Zeit zu geben, vermochte Holbein doch nicht. Er war alt geworden, pedantiſch, ceremoniös, liebte in Frieden zu leben, wobei er denn freilich der Herkömmlichkeiten, perſönlichen Intereſſen und Coterien nicht Herr werden konnte. Er vermochte es nicht einmal

---

*) Holbein's Angaben.

zu hindern, daß die Zahl der Regiſſeure bis zu ſechſen wuchs*) und ſeiner Autorität über den Kopf; und als 1845 an die Stelle des Grafen Czernin der Graf von Dietrichſtein trat, der voll Eifer für die Herſtellung des vollen Glanzes des Burgtheaters war, an dem er ſeiner Zeit Theil gehabt hatte, da wandte ſich ihm zu, was Einfluß hatte oder ſuchte.

Aber Graf Dietrichſtein verſchmähte es Partei zu machen, er wollte im Gegentheil allen Parteieinfluß ſprengen und machte i. J. 1847 deshalb ſogar den Verſuch alle entſcheidenden Fragen der künſtleriſchen Thätigkeit, Repertoir, Rollenvertheilung u. ſ. w. ohne Zuziehung des künſtleriſchen Directors noch der künſtleriſchen Vorſtände, ſouverain zu entſcheiden. Holbein hatte nur das Zuſehen. Es war dies ein vornehm dilettantiſches Experiment, das natürlich ſehr bald damit enden mußte: das Regiment wieder den geordneten Organen zurückzugeben. Der Vorgang aber bewies wieder: wie unſelbſtändig die Stellung des Directors am Hofburgtheater war und daß er ſchließlich nur ein Werkzeug des Oberſtkämmerers ſein ſollte, welches dieſer zeitweilig nach Belieben bei Seite ſtellen konnte. Der Mangel beſtimmt geordneter Competenz zeigte ſich hier und ſpäter in bedenklicher Weiſe.

---

*) Es waren Koberwein, Korn, Anſchütz, Löwe, Laroche und Fichtner, die immer noch in der Regiefunction ſich ablöſten. S. II. Bd. S. 405.

Indeſſen ſollten die ſtürmiſchen Jahre 48 und 49 der Geſchäftstüchtigkeit Holbein's noch die volle Genugthuung bringen, daß er allein, — Graf von Dietrichſtein zog ſich zurück — nicht nur das Burgtheater, ſondern auch das Kaiſerl. Operntheater durch alle Klippen hindurch ſteuerte.

Im Jahre 1850 wurde die Stelle des oberſten Directors durch den Oberſtkämmerer Grafen Lanckoroński wieder beſetzt, Holbein blieb bis zu ſeinem Tode 1855 ökonomiſcher Director, aber zur künſtleriſchen Leitung wurde eine jüngere, energiſche Kraft, in Dr. Heinrich Laube berufen.

Wie die Richtung ſeiner dramatiſchen Dichtungen erwarten ließ, griff er ſeine Aufgabe in ihrem Kerne an, er trat mitten in die künſtleriſche Arbeit der Proben, ging in Spannung und Anſtrengung Allen voran, er berichtigte, leitete, befeuerte mit andauernder Energie, oft waidmänniſch rauh, rückſichtslos, wohl auch grob, aber das Enſemble gewann wieder das alte Leben, die Periode der Abſpannung war überſtanden.

Laube griff eine Erneuerung und Erhebung des Repertoirs rüſtig an und wenn auch zu fürchten blieb, daß er der franzöſiſchen dramatiſchen Literatur mehr Einfluß geſtatten werde, als zum Gedeihen der deutſchen Kunſt wünſchenswerth war, ſo mochte dies theilweis durch ſeine unfreie Stellung, dem Geſchmack der Wiener vornehmen Welt gegenüber, zu entſchuldigen ſein, dagegen durfte man erwarten, daß er dem ernſten Drama, der claſſiſchen Poeſie mehr Raum ſchaffen werde, als ihr jemals in Wien geworden.

Neuerworbene Talente unterſtützten dies Vorhaben. Wenn Meixner weſentlich dem Luſtſpiele nützen ſollte, ſo trat Joſeph Wagner recht eigentlich für das Fach der jugendlichen Helden und als Nachfolger Löwe's ein, Bogumil Dawiſon aber mit einem epochemachenden charakteriſtiſchen Talente, das allein fähig war dem ernſten Drama Zugkraft zu geben.

Dawiſon war ein merkwürdiges Beiſpiel von Unternehmungskraft und biegſamer Production. Ein Pole von Geburt, israelitiſcher Abkunft, trat er 18 Jahre alt in die Warſchauer Theaterſchule und debütirte am 30. November 1837 auf der Bühne. 1840 kam er zum Lemberger Theater unter Graf Skarbeck, welcher ihm auch im nächſten Jahre die Mittel bot, eine Bildungsreiſe nach Paris zu machen. Unterwegs lernte er deutſches Theater in Wien kennen und ermaß den Spielraum, den das Repertoir deſſelben ſeinem Streben bot, im Vergleich zu den franzöſiſchen Luſtſpielen und Vaudevilles in polniſcher Ueberſetzung, die ihn bisher beſchäftigten. Zurückgekehrt erlangte er es abwechſelnd auch auf dem deutſchen Theater zu ſpielen; doch litt es ihn nicht dabei, er entfloh 1846 nach Deutſchland. Krank und mittellos und ohne Ausſicht in Berlin, fuhr er fort Deutſch zu lernen. Ludwig Schneider nahm ſich ſeiner an, empfahl ihn dem Director Maurice in Hamburg, der, im Herbſt 1847, ihn in der Rolle des Polen in „Der alte Student“ debütiren ließ und die Senſation, welche ſeine Erſcheinung erregte, durch eine geſchickte Folge von weiteren Verſuchen zu erhalten und die Ergiebigkeit des neuen Genies zu erweiſen verſtand. Dawiſon's Aneignung der deutſchen Sprache gelang ſeiner zähen Bemühung ſo wohl, daß er nach zwei Jahren ſchon am Wiener Burgtheater als Hamlet, Lord Harleigh u. ſ. w. gaſtiren und unter Holbein in den erſten deutſchen Künſtlerkreis eintreten konnte. Seine künſtleriſche Perſönlichkeit übte auch hier, durch ihre ſarmatiſche Fremdartigkeit, einen eigenthümlichen Reiz aus. Der polniſche Accent, den ſeine Sprache immer behielt, die überreizte Auffaſſung, die ungeſtüme Heftigkeit, der tiefe Jammer ſeines Schmerzensausdrucks, alles das waren unmittelbar gewinnende Eigenſchaften des anziehenden Genies.

Aber Dawiſon war ein Kind der neueſten Kunſtepoche, und der brennende Trieb ſich zu einer glänzenden Stellung emporzuarbeiten, wies ihn auf den Weg, der dafür in Gebrauch gekommen war: den des Effectes um jeden Preis. Die gewandte Vielſeitigkeit und Aneignungsfähigkeit ſeines Talentes erlaubte ihm aber von allen accreditirten Effecten Nutzen zu ziehen. Sein

Spiel war voll Erfindung und Abwechſelung, Züge beſcheidener Natur, rührender Innigkeit, treffender Lebendigkeit wechſelten mit bald gleichgiltigem, kalt rhetoriſchem und grell outrirtem, dann wieder farbloſem und wieder wild erzwungenem Vortrage ab; das Publicum ſollte eben immer gereizt werden. Es war mehr das brillante Benutzen der Beſtandtheile einer Rolle, ein intereſſantes Arrangement ſeiner Momente, als ein Totalergebniß des innerlichen Verſenkens in den Charakter.

Natürlich war ſeine Spielart der Seydelmann'ſchen ähnlich, beſaß nur mehr Geſchmeidigkeit, dagegen mangelte ihr ganz die Kühnheit der grellen Auffaſſung und die eiſerne Conſequenz ihrer Durchführung. Die Virtuoſität war in Dawiſon zu einem bloßen brillanten Eklekticismus herabgekommen, auf eine Darſtellungsweiſe, die mit der Rolle ſpielt, Geſchäfte damit macht, und die Effecte eigner und fremder Erfindung, geſchickt und überraſchend, wie der Jongleur ſeine Kugeln, handhabt. In Dawiſon näherte ſich die deutſche Schauſpielkunſt in erſchreckender Weiſe der engliſchen, wie ſie mit Kean geworden war; und um ſo gefährlicher, als Dawiſon's glänzendes Talent, ſein ſcharfer und feiner Verſtand, ſein Humor, ſeine Gewandtheit und hinreißende Energie Aechtes und Flitter ſo verſchmolz, daß das geblendete Publicum das Urtheil verlor und ihm jauchzend zufiel.

Dawiſon war eine neue fremde Erſcheinung im Enſemble des Burgtheaters und wurde es immer mehr, je beſtimmter ſich in den fünf Jahren, die er hier verweilte, ſein Spiel in der oben bezeichneten Weiſe ausbildete. Der maßvolle und natürliche Styl der Kunſtgenoſſenſchaft legte aber Dawiſon's Manier noch Zügel an, das Publicum des Burgtheaters wurde von ihm nicht ſo bald und unbedingt gewonnen; im Dienſte eines Repertoirs und oft genöthigt, nach der unverrückten Weiſe dieſer Bühne, Rollen zu ſpielen, in denen er im Schatten ſtand, konnte Dawiſon nicht ganz erreichen, was er ſuchte. Zudem wehrte ihm die feſte Ordnung des Burgtheaters weiteren Urlaub zu Gaſtſpielen, als in der Ferienzeit; ſeine Spielweiſe aber, die ihre Wirkung vornehmlich in Ueberraſchung und Neuheit hatte, daher auch die Probe der Wiederholungen nicht aushielt, war ganz und gar für's Gaſtſpiel geeignet. — Eingeengt alſo von dem Styl, wie von der Disciplin dieſer Bühne, mußte er mit ihr brechen, wenn er es dem verführeriſchen Beiſpiele Emil Devrient's, dem Neidesziele aller Bühnenangehörigen, nachthun wollte. Er hatte bei ſeinem Gaſtſpiele in Dresden, 1852, den dortigen Boden als den ergiebigſten für ſolche Anſprüche erkannt und da Eduard Devrient's Abgang dort die Stelle für ihn frei gemacht, ſo richtete er ſein Trachten auf Löſung ſeiner Wiener Verpflichtungen.

Laube hatte lange gekämpft einen ſo außerordentlichen Künſtler ſeiner Bühne dem Weſen nach anzueignen, ohne den Geiſt und die Regel derſelben zu verletzen. Da er ſich überzeugen mußte, daß die virtuoſe Gewalt nicht zu bändigen ſei, daß ſie mit der Zeit immer weiter ausſchweifen werde, hatte er correcte Entſchloſſenheit genug den Einzelnen zu entbehren, um das Ganze unverletzt zu erhalten. Dawiſon ſchied, in Unfrieden mit Laube, 1854 vom Burgtheater und trat am Dresdner Hoftheater ein. Durch ſeinen Austritt aus der Wiener Kunſtgenoſſenſchaft gewann Gabillon Gelegenheit ſich nach der charakteriſtiſchen Seite hin zu entwickeln.

Und zum zweiten Male ſollte Laube's Feſtigkeit, als Hüter der Geſammthaltung des Burgtheaters, erprobt werden. Marie Seebach wurde in dem Jahre gewonnen, als Dawiſon ſchied. Sie hatte bei den Münchner Geſammtgaſtſpielen außerordentliche Senſation hervorgebracht. Sie überraſchte durch die reichſten und genialſten Erfindungen in den Rollen des Klärchen's und Gretchens, durch unvergleichliche Anmuth und Gewalt, obſchon ſie weder durch Reiz der äußeren Erſcheinung, noch durch ein klangvolles Organ unterſtützt war, und ſie gewann allgemein, durch das beſcheidene Maß und die Anſpruchsloſigkeit ihres Vortrages, den höchſten Reſpect.

Das Aufſehen aber, das ſie bei dieſem außerordentlichen Anlaß gemacht*), hatte ihr die Anwartſchaft auf die moderne brillante Carrière eröffnet und nicht hielt ihre Berufung zum Burgtheater und der maßvolle Styl des Enſembles, in welches ſie eintrat, ſie ab die grellen Effecte, die Uebertreibungen und Manieren ſich anzueignen, welche den Maſſenbeifall garantiren. So kam es, daß die Wunderpracht ihrer genialen Erfindungskraft, ihrer reinen und charakteriſtiſchen Auffaſſung, ihre Befähigung zum Ausdruck der feinſten und innigſten Seelenſtimmungen, durch eine komödiantiſche Ausführung theilweis entſtellt und verzerrt wurden und daß der Kunſtfreund vor ihren Darſtellungen von Entzücken und Bewunderung zu Bedauern und Verdruß hin und her geworfen wurde.

Marie Seebach fühlte ſich unbehaglich in dem Enſemble des Burgtheaters und ſeiner conſequenten Direction gegenüber, wie Dawiſon ſchied auch ſie darum (1856) wieder aus, einem freien Wanderleben ſich zu ergeben. Laube hatte ſeine Direction in Reſpect geſetzt, daß er den modernen Virtuoſengelüſten keine Conceſſionen machte, welche dem Geiſt und der künſtleriſchen Praxis ſeiner Bühne Gefahr bringen mußten, dem

---

*) Und dies um ſo mehr, als ſie noch keinen Credit in ernſten Rollen gewonnen hatte und nur zur Aushilfe für das erkrankte Frln. Fuhr von Berlin zu jenem Geſammtgaſtſpiel berufen worden war.

Burgtheater blieb Anziehungskraft genug, um an ausgezeichneten Talenten nie zu verarmen, und ſo beſtand dies durch ſeine abgeſchloſſene Stellung ſo bevorzugte Kunſtinſtitut als die grundfeſte Säule des Tempels der deutſchen Schauſpielkunſt.

III.

Entwicklungsmomente am Berliner Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

An keiner Bühne traten die Gegenſätze dieſer Periode, traten epochemachende Talente, außerordentliche Unternehmungen und neue Einrichtungen ſo fortwirkend hervor, als am Berliner Hoftheater, das ſomit eine beſondere und ausführliche Betrachtung herausfordert und rechtfertigt.

Der junge Graf von Redern, der mit Auszeichnung in der Muſik dilettirte, war dem Grafen von Brühl in der Intendanz gefolgt, ohne Neigung, alſo ohne Arbeitsluſt für dies mühevolle Amt, das ihm nur als eine Stufe zu ſeiner weiteren Hofcarrière gelten konnte. Wie die Beziehungen des Hofes zum Theater ſtanden, war eine Veränderung der Organiſation der, immer umfänglicher und immer verwirrter werdenden Thätigkeit des Hoftheaters nicht zu unternehmen, ſelbſt wenn Graf Redern den Gedanken dazu hätte ergreifen mögen.

Indeſſen hegte er doch den Ehrgeiz, daß unter ſeiner Intendanz Ausgezeichnetes und Erſprießliches vorgehen möge und war bereitwillig, die Kräfte und Mittel des Inſtitutes dafür anzubieten.

Der Regiſſeur Stavinski brachte 1831 die Trilogie des Schiller'ſchen „Wallenſtein", an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, mit den erſten Talenten und in glänzender Ausſtattung in Scene. Das war damals ein aufſehenmachendes Ereigniß, denn man hatte ſeit mehr als zwanzig Jahren die Aufführung der „Piccolomini" ganz aufgegeben und Doppelarbeiten, wie dieſe Trilogie, von der Hand gewieſen.

Aber das Berliner Hoftheater unternahm noch Umfänglicheres. Es folgte unermüdet Raupach's weiterer Bearbeitung der Hohenſtaufengeſchichte mit Darſtellung von vierzehn Stücken, und als der Cyklus geſchloſſen war, wurden im Jahre 1837 die bedeutendſten zehn großen Stücke deſſelben vom 9. März bis zum 14. Juni in chronologiſcher Folge aufgeführt*). Eine Arbeit, welche jeder, mit der Theaterpraxis Vertraute, reſpectiren wird.

---

*) 9. März: Kaiſer Friedrich I. und Mailand. 13. Kaiſer Friedrich I. und Alexander III. 25. Kaiſer Heinrich VI. und Richard Löwenherz (1. April wiederholt). 6. April: Kaiſer Heinrich VI. II. Theil. 13. König Philipp. 21. Kaiſer Friedrich II. und ſein Sohn. 10. Mai: Kaiſer Friedrichs II. Tod. 17. König Enzio. 6. Juni: König Manfred. 14. König Konradin.

Dies Unternehmen wurde damals von Raupach's Gegnern, die in der Zahl der jüngeren Schriftſteller eine geſchloſſene Phalanx gegen ihn bildeten, als eine nutzloſe Vergeudung von Zeit und Kräften an unpoetiſche und werthloſe Arbeiten dargeſtellt und als eine bloße Folge der ungerechten perſönlichen Begünſtigung Raupach's.

Der geſchichtliche Ueberblick lehrt gerechter urtheilen.

Wenn dieſer Verſuch: einen der bedeutungsvollſten Abſchnitte der deutſchen Geſchichte auf der Bühne vor dem Publicum vorüberzuführen, auch nicht von der höchſten poetiſchen Kraft unterſtützt war, wenn auch für Deutſchland damit kein dauerndes Kunſtdenkmal erſchaffen werden konnte — wie England es an Shakeſpeare's Chronik beſitzt — ſo gereicht dennoch das Unternehmen dem Dichter wie der Bühne zur größten Ehre. Es war die erſte Arbeit, die ſich Schiller's „Wallenſtein" weitergehend anſchloß und noch hat ſeitdem kein Dichter es Raupach darin gleichgethan, geſchweige denn ihn überflügelt, und keine Bühne hat — bis zur Mitte des Jahrhunderts — das Berliner Hoftheater in dieſer oder einer ähnlichen Arbeit nachgeahmt*).

Uebrigens bewies die Theilnahme, welche das Verliner Publicum dieſer Reihe von Hohenſtaufenſtücken zeigte*), daß es ganz willig und ernſthaft die „dramatiſche Geſchichtslection“ — wie der Spott der Journale ſie nannte — annahm, und daß auf geſunden Antheil für echt nationale Unternehmungen viel weiter zu bauen ſei.

---

*) Dingelſtedt's Aufführung.

Daß übrigens Raupach keinem berechtigten Dichter das Repertoir zu verſperren vermochte, beweiſt die Muſterung deſſelben. Da ſieht man, daß Halm's Gedichte, von 1836 an, mit Vorliebe eingeführt, Immermann's „Opfer des Schweigens“ willig verſucht, alle Stücke der Prinzeſſin Amalie von Sachſen, von Eduard Devrient, Benedix, Carl Blum, Frau Birch-Pfeiffer u. A. zu beifälliger Aufnahme gebracht wurden; daß von 1840 an neue Dichter ſich hier im Drama verſuchen konnten: Hebbel mit ſeiner „Judith“, Karl Gutzkow mit ſeinem „Richard Savage“, dem er 1841 „Patkul“ und „Werner“ folgen ließ, daß 1842 „Monaldeschi“ von Laube — in Dresden zuerſt aufgeführt — gleich darauf auf der Berliner Bühne erſchien.

---

*) Es war ein beſonderes Abonnement auf dieſe geſchloſſene Reihe der zehn Stücke im Jahre 1837 eröffnet worden, das ganz vergriffen wurde.

Indeſſen wurden durch Tieck's Berufung neue Unternehmungen beſonderer Art mit älteren Dichtwerken herbeigeführt. Zunächſt 1841 die Aufführung von Sophokles' „Antigone“ — die Chöre von Mendelsſohn componirt — auf einer, der griechiſchen nacherfundenen Bühne*). Dann 1843 Shakeſpeare's „Sommernachtstraum“ mit Mendelsſohn's Muſik, auf der dreiſtöckigen, aus Shakeſpeare's Zeit, eigentlich von den Myſterien herſtammenden Bühne**) geſpielt***).

Auch dieſe Unternehmungen wurden von den jüngeren Schriftſtellern als unerſprießliche Experimente getadelt, die von der modernen nationalen Entwicklung der Dramatik — welche ſie herbeizuführen gedachten — ablenkten. Indeſſen erwies das nächſte Jahrzehnt ſchon: wie fruchtbringend die Anregung der neuen Formen, des ungewohnten Weſens dieſer Meiſterwerke für die Schauſpielkunſt war; ja ſelbſt ohne die große und dauernde Wirkung, welche ſie hervorbrachten, hätten die Unternehmungen, lediglich um der neuen Impulſe willen, welche Kunſtgenoſſenſchaft und Publicum dadurch empfingen, gelobt werden müſſen. Denn von großer Wichtigkeit ſind außerordentliche Unternehmungen bedeutenden Inhaltes für das theatraliſche Leben immer, weil ſie die Herrſchaft des Gewohnten nicht aufkommen laſſen, weil ſie friſche Anſchauungen und Bewegung wecken, die Erfindungskraft, das Verſtändniß, die Biegſamkeit der Auffaſſung, die Schmiegſamkeit in ungewohnte Formen ſchärfen. Darum waren Schröder's, Goethe's, Holbein's, Immermann's und andrer Dramaturgen Experimente — wenn auch ein gutes Theil davon mißlang — ſo anregend und belebend, weil ſie Inhalt und Formen älterer, oder für nicht aufführbar geltender Werke zu neuem Nahrungsſtoff für die Tagesarbeit machten.

---

*) Zuerſt im October 1841 gelegentlich des Herbſtmanövers bei Potsdam auf dem Theater im Neuen Palais, nur vor eingeladenen Zuſchauern, dann faßte man Muth die Aufführung im April 1842 in Berlin zu wiederholen.

**) I. Band S. 57.

***) 14. Octbr. im neuen Palais bei Potsdam, vom 18. ab in Berlin.

Die Aufführung der „Antigone“ hatte den unermeßlichen Vortheil, daß ſie, in Mitte der frivolen Theaterzuſtände, ein Werk von religiöſem Eindruck aufſtellte und durch die Erinnerung an deſſen geſchichtliches Leben, an Urſprung und eigenſte Bedeutung der dramatiſchen Kunſt mahnte. Sie bot der Schauſpielkunſt eine neue redneriſche Uebung am Trimeter und lehrte Gleichmaß und Adel antiker Darſtellung in Geiſt und Formen eindringlicher, als alle bisherigen dichteriſchen Nachahmungen des Griechenthums. Die antike Tragödie war mit dieſer Aufführung aus dem engen Kreiſe des Bücherſtudiums auf den frei zugänglichen Boden der lebendigen Kunſtanſchauung verſetzt. Und dieſer praktiſche Verſuch wurde grade darum ſo fruchtbringend für die moderne Dramatik, weil er nicht darauf ausging eine archäologiſche Nachahmung alles deſſen zu ſein, was die Gelehrten von den Aufführungen in Athen zu wiſſen glaubten, ſondern weil er ein Verſuch der modernen Schauſpielkunſt war und ſein mußte; weil er auf die antiken Conventionen nicht zurückzugehen vermochte*); weil die Chöre, wohl in attiſchem Geiſte, aber nicht nach dem dürftigen muſikaliſchen Vermögen des Alterthums behandelt ſein konnten; grade darum legte dieſer Verſuch deutlich dar: worin die moderne Kunſt über das antike Drama hinausgewachſen ſei und was ſie dagegen, in alle Zeiten hin, von ihr zu lernen habe.

Wichtig war es auch, daß durch dieſe Vorführung des antiken Chores auf dem, ihm in der attiſchen Bühneneinrichtung zuſtehenden Raum der Orcheſtra, ſeine Natur und ſeine Stellung zu der Tragödie überhaupt auf einmal ſo überzeugend klar wurde, wie keine gelehrte Abhandlung bis dahin ſie dargethan; man empfand: daß die Tragödie durch den Chor und für ihn da ſei.

Um die Conſtruction des antiken Theaters**) annähernd herzuſtellen, war die Orcheſtra im Halbrund in das Parterre hineingebaut*). In ihrer Mitte erhob ſich die Tymele (der Altar) auf Stufen, dahinter die Doppeltreppe, welche zur Bühne hinauf führte, die das Logeion vorſtellte und von dem plaſtiſch dargeſtellten Säulengange des Palaſthofes eingeſchloſſen war.

---

*) I. Bd. S. 9.

**) I. Bd. S. 8c.

Die außerordentlichen Vorzüge, welche die alten Bühnen, in der mannichfachen Verwendung des erhöhten Bodens und der Stufen, den Bewegungen und Stellungen der Darſteller darboten, leuchteten ſchnell ein, wurden von jungdeutſchen Dichtern raſch benutzt**), und äußerten überhaupt günſtigen Einfluß auf die neueren Scenirungen.

Allerdings war die Wahl der „Antigone" ein glücklicher Griff, um der antiken Tragödie Eingang bei dem modernen Publicum zu verſchaffen, die vorragende Vollkommenheit des Gedichtes, ſeine Hinneigung zu chriſtlichen Anſchauungen verſchafften dem Stücke einen dauernden Platz auf mehreren Bühnen***). Daß man hierauf das ganze attiſche Repertoir mit weiteren Aufführungen, ſo der „Medea" des Euripides mit Frauenchören von Taubert 1844, des „Oedipus auf

---

*) Eigentlich in die Sperrſitze nach unſerer gewöhnlichen Theatereinrichtung, die Eingänge für den Chor waren die Thüren, durch welche ſonſt die Muſiker ins Orcheſter gelangten.

**) Z. B. von Laube in „Struenſee", von Gutzkow in „Acoſta" u. ſ. w.

***) Dresden, Leipzig, Mannheim, München, Karlsruhe.

Kolonos“ von Sophokles, mit Mendelsſohn’s Chören 1845, und des „Hippolytos“ von Euripides mit Chören von Schulz 1851 hereinzuziehen Miene machte, verdiente freilich den Tadel, den der erſte Verſuch mit der „Antigone“ nicht verdient hatte.

Die Aufführung des „Sommernachtstraumes“ war, ſobald das Publicum ſich geneigt zeigte über die Schwierigkeit der Elfendarſtellung hinaus zu helfen *), ein durchaus angemeſſener Zuwachs des Shakeſpearerepertoirs und hat ſich als ſolcher in den nächſten Jahrzehnten erwieſen, obſchon die kunſtgeſchichtlichen Studien, welche Tieck an dieſer erſten Aufführung geltend machte, den freien, natürlichen Eindruck des wunderbaren Werkes benachtheiligten. Sein Bemühen ging dahin, eine Vorſtellung genau wie zu Shakeſpeare’s Zeit herzuſtellen — d. h. wie Tieck ſich dieſelbe combinirt hatte, weil beglaubigte Ueberlieferungen davon gar nicht gefunden ſind —: ein Bemühen, das ihn zuletzt ſelbſt in Widerſprüche brachte. Daß er die im 16. Jahrhundert noch gebräuchliche Myſterienbühne benutzte, war gewiß zu loben, ihre Freitreppen und erhöhten Räume waren ja ſo ſehr geeignet der ſichtbaren Handlung mannichfaltige Bewegung zu geben, aber er

---

*) Die Elfen ſämmtlich von Kindern ſpielen, ſingen und tanzen zu laſſen iſt unter gewöhnlichen Theaterverhältniſſen unausführbar.

engte die Scenirung unnatürlich und unbehilflich ein, nur um überall dieſe Emporbühne anzuwenden. Endlich gerieth er doch in die Inconſequenz eines Decorationswechſels, den er ſelbſt auf Shakeſpeare's Bühne nicht annahm, um die Scene der Handwerker in der Hütte ſpielen zu laſſen, die auch vor dem Palaſte hätte vor ſich gehen können.

Noch auffallender war es, daß Tieck auf die, von ihm ſo ſcharf verſpottete „gelehrte Schneiderkunſt“ ſelbſt verfiel, und zwar ärger als jemals der von ihm deshalb getadelte Graf von Brühl. Um das Publicum zu belehren, daß zu Shakeſpeare's Zeit ein eigentliches Theatercoſtum in unſerem Sinne noch nicht exiſtirt und man ſich weſentlich mit der Tracht der Zeit begnügt habe, mußten Theſeus und die Amazonenkönigin und Alle, die man am „atheniſchen Gewande leicht erkenne“, in der zur Zeit Shakeſpeare's herrſchenden ſpaniſchen Tracht vom Hofe König Philipp's II. erſcheinen. Tieck's Vertheidiger führten dafür an, dieſer Theſeus rede nicht wie ein ächter Grieche, es zeuge daher von einer poetiſchen Auffaſſung, daß ihm eine andere kleidſame Tracht gegeben worden. Aber wenn dieſe Athener ſämmtlich keine ächten Griechen ſind, müſſen ſie darum Spanier oder Herren vom Hofe der Eliſabeth ſein? Müßten nach dieſer Folgerung nicht auch alle Römer in Shakeſpeare's „Coriolan“ und „Julius Cäſar“, die doch ebenfalls ſtarke engliſche Färbung tragen, in der Tracht vom Jahre 1600 geſpielt werden? Indeſſen Tieck dachte noch weiter zu gehen. Er wollte ſein Publicum in die Coſtumunkenntniß der Shakeſpearezeit zum Theil zurückverſetzen und meinte: ein um ſo vertraulicheres Verſtändniß der atheniſchen Handwerker herbeizuführen, wenn er ſie in der Kleidung der heutigen Handwerker, in leinenen langen Beinkleidern, bunten Weſten und langen Oberröcken erſcheinen ließe.

Der Regiſſeur Stavinski hatte Mühe ihn von dieſem Vorhaben abzubringen. Dagegen mußte er die Inconſequenz zulaſſen, daß die Handwerker, die nun in Bürgertracht der Shakeſpearezeit erſchienen, bei ihrer Komödie von Pyramus und Thisbe griechiſches Coſtum trugen. Alſo zeigten dieſe atheniſchen Handwerker, welche allen Atticismus verläugnen ſollten, in ihrer Komödie: daß ſie recht gut wußten, wie ſie ſelbſt eigentlich gekleidet ſein ſollten. Dazu erſchienen die Elfen in dem auf allen Theatern üblichen Oberonscoſtum; welch eine Fülle grilliger und verwirrender Widerſprüche bot alſo dieſe Coſtumirung dar, in dem Beſtreben kunſtgeſchichtliche Gelehrſamkeit darzuthun!

Indeſſen gewann die lebendige Darſtellung dem Shakeſpeare'ſchen Meiſterwerke ebenſo die volle Theilnahme des Theaterpublicums wie dies bei dem Sophokleiſchen der Fall geweſen.

Ohne bleibenden Eindruck, wie die oben genannten weiteren antiken Aufführungen, erſchien auch Tieck's

„Geſtiefelter Kater“, 1844, auf einer im Concertſaale des Schauſpielhauſes hergeſtellten kleinen Bühne, vor welcher, auf links und rechts verlaufenden erhöhten Sitzen, die in die Handlung verwebten Zuſchauer ſaßen. Auch Tieck's „Blaubart“ — ſeinem weſentlichen dramatiſchen Gehalte nach zur theatraliſchen Wirkung ſo berechtigt, wie Immermann's Aufführung ſchon erwieſen — wurde 1845, ohne den vollen Eindruck hervorzubringen, gegeben, weil Tieck von der ganzen Breite und Formloſigkeit ſeines Gedichtes zu wenig hatte opfern wollen. Alle Wirkungen waren dadurch verſtreut, auch durch eine zu weit greifende melodramatiſche Behandlung verdehnt worden.

Die Dresdner Erfahrung wiederholte ſich auch in Berlin, daß Tieck die Wohlthaten ſeiner Anregungen durch unpraktiſche Ausführung zu lähmen pflegte. Nach dieſen, durch ihn bewirkten ſieben außerordentlichen Unternehmungen, blieb Tieck's Einfluß auf die Bühne — ſchon durch ſeine ſteigende Kränklichkeit — wenig bemerkbar. Daß jene Aufführungen zum Theil glänzend gelangen, muß dem Regiſſeur Stavinski als Verdienſt zuerkannt werden, der bei dieſen Gelegenheiten darthat: wie viel er zu ſchaffen fähig war, wenn er ſich ernſtlich dafür intereſſirte und wenn er volle Autorität beſaß, die ihm bei dieſen Anläſſen der Wille des Königs, der dieſe Vorſtellungen veranlaßt hatte, gewährte.

Man darf nicht glauben, daß auf die Wahl der hier beſprochenen dramatiſchen Gedichte das Leſecomité, welches ſchon im März 1831 errichtet worden, nennenswerthen Einfluß gehabt hätte. Die Einrichtung war eine Conceſſion an die Schriftſteller, welche — geſtützt auf die Behauptung: Die Bühne gehöte der Literatur *) — unabläſſſig begehrt hatten: nicht die Regiſſeure, welche in ihrem Urtheile über das theatraliſche Herkommen und die ſogenannte Bühnengerechtigkeit nicht hinauskönnten, ſollten über die Annahme der Stücke entſcheiden, ſondern ein Comité von literariſchen Capacitäten. In dieſem Sinne verlangten ſie auch von den Bühnenvorſtänden im Fall der Ablehnung ihrer Arbeiten eine kritiſche Rechtfertigung derſelben.

Alles dies hieß die Natur der Bühne ganz verkennen, die nicht als ein literariſches Forum zu betrachten iſt. Man vergaß, daß der Vorſtand einer Bühne über nichts Anderes entſcheiden kann und darf, als darüber: ob ein dramatiſches Gedicht gerade auf ſeiner Bühne und unter den gegebenen Umſtänden mit günſtigem Erfolge aufzuführen ſei. Der Vorſtand hat alſo in Betracht zu ziehen: ob ſeine Kunſtgenoſſenſchaft die geeigneten Talente für das Stück beſitzt, ob ſie würdige und förderliche Aufgaben darin findet und lebendigen Eindruck damit machen könne; ob das Publicum

---

*) IV. Bd. S. 184 u. f.

ſeines Theaters für das Stück empfänglich zu machen ſein werde, ob die Mittel zu angemeſſener Ausſtattung vorhanden ſeien. Nur aus den ſpeciellen Bedingungen ſeiner Bühne darf der Vorſtand ſeine immer nur relative Entſcheidung ſchöpfen, ein Urtheil über poſitiven Werth oder Unwerth des Werkes abzugeben hat er keine Competenz. Ein Vorſtand kann ſogar ein Stück vortrefflich und doch nicht zur Aufführung auf ſeiner Bühne geeignet finden.

Aus dieſen Gründen aber kann an ſolcher Entſcheidung nur Theil nehmen, wer der betreffenden Bühne angehört, oder doch ihre Richtung, ihre Fähigkeiten genau kennt und Theilhaber ihrer künſtleriſchen Intereſſen, ihrer Arbeiten iſt. Die erſte, wichtigſte Aufgabe: den dichteriſchen Stoff für die Arbeiten der Schauſpielkunſt zu wählen, kann der Bühnenvorſtand nicht Perſonen überlaſſen — und wären ſie die feinſten Kenner — welche außerhalb der Thätigkeit ſeines Inſtitutes ſtehen.

Was würden Schröder, Iffland, Goethe, Schreyvogel, Klingemann, Immermann geſagt haben, wenn ihnen ein literariſches Comité die Arbeiten für ihre Bühne hätte octroyiren wollen!

Nur weil die künſtleriſche Autorität an den meiſten tonangebenden Theatern abhanden gekommen, die Bureaugewalt dafür eingetreten war, konnte dies Begehren der Schriftſteller mit einer gewiſſen Berechtigung auftreten und es war ein Zugeſtändniß des verloren gegangenen künſtleriſchen Organismus, daß die Berliner Intendanz in die Errichtung eines Leſecomité mit ſelbſtändiger Entſcheidung durch Stimmenmehrheit willigte.

Aber ſie hatte ihren Rückhalt dabei und wußte, wenn auch nicht ihr Anſehen, doch ihre Selbſtherrlichkeit dabei zu wahren; zuletzt ging auch die Unnatürlichkeit und Nutzloſigkeit dieſes Inſtitutes ſehr bald aus ſeiner Praxis hervor.

Das erſte Comité beſtand aus Raupach, dem Hiſtoriker Friedrich von Raumer, dem Geh. Ober-Regierungsrath Dr. Skalley und dem Intendanturrath Neumann, dem Theaterbeamten Hofrath Esperſtedt als Secretär des Comité und den beiden Regiſſeuren Weiß und Stavinski. Die Theaterangehörigen ſtanden alſo drei gegen vier fremde Richter.

Zunächſt fanden ſich die Schriftſteller durch die Wahl der Mitglieder des Comité gar nicht befriedigt. Jede andere würde dies erfahrungsmäßig zwar auch nicht erreicht haben, weil kein literariſcher Gerichtshof jemals allgemeine Anerkennung findet; aber hier waren den Angriffen zu große Blößen gegeben. Raupach, der ſchon als Beherrſcher des Repertoirs galt, ſtand an der Spitze des Comité und die andern Beiſitzer waren ſeine Freunde. Skalley und Neumann galten zwar im Kreiſe der literariſchen Mittwochsgeſellſchaft für urtheilsfähige Männer, aber wer kannte ſie außerdem als ſolche in Deutſchland?

Wenngleich nun nicht nachgewieſen werden konnte: daß das Comité ein Stück abgelehnt hätte, das ſich auf andern Bühnen als trefflich bewährt, ſo konnte dies doch die Verdächtigung nicht niederhalten: daß Raupach die Wahl der Stücke mit Hilfe ſeines Anhanges beherrſche. Obenein trug das Comité eine Verantwortung vor der Oeffentlichkeit, die es eigentlich nicht hatte, denn ein Artikel des Statutes beſagte: daß das Comité zwar über Annahme und Ablehnung der eingehenden Stücke ſelbſtändig entſcheidend abzuſprechen habe, daß aber der General-Intendantur das Recht vorbehalten bleibe: aus Caſſen-, höheren und anderen Rückſichten ein abgewieſenes Stück dennoch zu geben, ein angenommenes bei Seite zu legen.

Es iſt ſchwer zu begreifen, wie vier Männer von ſo geachteter Lebensſtellung auf die Fallbrücke einer ſolchen Clauſel treten konnten. Bald genug erkannten ſie ihre Argloſigkeit und nach dem erſten Jahre ſchon trat Neumann, nach dem zweiten Raumer, Skalley und Raupach ſelber aus.

So reformirte ſich das Leſecomité im Jahre 1833 dahin, daß zu den drei Theaterangehörigen der General-Intendant ſelbſt, und als einziger theaterfremder Beirath: der Oberbibliothekar Dr. Spiker eintrat. Die doppelt falſche Selbſtändigkeit des Leſecomité war alſo nach zwei Jahren ſchon aufgegeben.

Indeſſen war die Complication des Geſchäftsganges am Theater überhaupt außerordentlich gewachſen. Schauſpiel, Oper und Ballet, im Perſonal keineswegs geſchieden, hatte in zwei Theatern in Berlin, faſt wöchentlich in Potsdam, im Sommer in den Königlichen Schlöſſern von Charlottenburg und Potsdam, im Winter oft im Königl. Palais zu Berlin zu ſpielen.

Zu Alledem hatte ſich ſeit 1828 eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft zeitweilig eingefunden, die unter Graf Redern als integrirender Theil der Königlichen Schauſpiele unter Direction des Schauſpieler Delcour angeſtellt wurde, zwei Spieltage in der Woche einnahm, was ſchließlich noch die Errichtung einer kleinen Bühne im Concertſaale nothwendig machte. So intereſſant anregend und lehrreich auch theilweis dieſe franzöſiſchen Vorſtellungen für die deutſchen Künſtler waren, ſo trugen ſie doch dazu bei: die geſchäftliche wie künſtleriſche Verwirrung zu vermehren und den Geſchmack von der nationalen Richtung abzulenken.

Dieſes Durcheinander von unaufhörlich ſich kreuzender und hindernder Thätigkeit, dieſes Wirrſal von Arbeiten hätte kaum von dem fähigſten ſachverſtändigen Vorſtande mit Plan und Beſonnenheit geordnet werden können. Wie die Dinge ſtanden kam es nur darauf an, daß täglich ein Anſchlagszettel ausgegeben und Abends der Vorhang aufgezogen werden konnte. Bei dem häufigen Doppelſpiele wurden die Rollen aus einer

Hand in die andere geworfen, oft dem Mindeſtfordernden zugeſchlagen, d. h. dem, der ſich getraute ſie in der mindeſten Zeit zu memoriren. So kamen wichtige Rollen in wichtigen Stücken gelegentlich in ganz untergeordnete Hände und verblieben darin, weil eine Wiederveränderung Sorgfalt, Entſchluß und Zeit gekoſtet haben würde.

Wenn man bedenkt, daß bei dieſer überhaſteten und verwickelten Thätigkeit für das tägliche Spiel dennoch ſo viele außerordentliche Unternehmungen gelingen konnten, ſo muß dem Kunſtperſonal des Berliner Hoftheaters wenigſtens nachgerühmt werden, daß es in dieſer Periode eine beiſpielloſe Arbeitſamkeit entwickelt hat.

Dieſem Zuſtande konnte nur durch die längſt nöthig gewordene Trennung der Oper und des Ballets vom Schauſpiele abgeholfen werden, das lag auf der Hand, wer aber hätte Zeit und beſonnene Ueberlegung zu ſolch einer Organiſationsveränderung gefunden! Zuletzt paßte ſie auch nicht in das vom Grafen Brühl eingeführte Syſtem, nach dem der Intendant alle hundertfachen Fäden der Geſammtthätigkeit in ſeiner Hand haben mußte. Von dieſem Anſcheine der Selbſtherrlichkeit ſollte nichts aufgegeben werden und um ihn zu erhalten war es längſt Politik der Intendantur geworden: ſtets mit dem herrſchenden Winde zu ſegeln und ſich dabei die Miene zu geben als ſteuere man. So war man heut von allen großen und kleinen Mächten des Hofes abhängig, morgen von der geldbringenden Maſſe des Publicums, dann von der Grille irgend eines reſpectirten Kenners, dann von dem Tagesklatſch der feilen Journaliſtik, zu allermeiſt aber von den Sonderintereſſen, der Willkür und dem Uebermuthe der Mignons und Matadore im Perſonale. Denn deren Unfügſamkeit wurde durch die Gnade des Königs nicht wenig verſtärkt, indem die Wünſche, welche beim Intendanten nicht durchzuſetzen waren, in höchſter Inſtanz Erfüllung fanden. Ein den meiſten Hoftheatern anhaftender Nachtheil der fürſtlichen Huld, der die Begehrlichkeit ſteigert und die Autorität ſchwächt.

Die falſche Maxime der Intendanzen über die Geltung der Künſtler den Beifall des Publicums entſcheiden zu laſſen, trug auch nicht wenig dazu bei die Lieblinge der Menge mächtig zu machen, und wirkte nachtheilig auf die Ergänzung des Perſonals. Neuanzuſtellende Talente wurden lediglich nach dem Lärmen geſchätzt, den ihr Gaſtſpiel machte, ohne Unterſuchung: wodurch er hervorgebracht worden; ob der Beifall von Dauer, ob das Talent fähig ſein werde ſich in den Ton einzuſtimmen, der aus der beſſeren Zeit der Bühne noch nachklang.

Dieſe falſche Maxime erwies in dieſer Periode auch am Berliner Hoftheater, daß nur wenige Mitglieder dazu gehören, um den Ton des ganzen Enſemble's zu verderben.

Die Kunſtgenoſſenſchaft war einer Krafterneuerung ſchon bei Graf Rederns Intendanzantritt bedürftig. Frau Stich-Crelinger ſtand faſt allein und zu lange im jugendlichen Fache. Wolff war geſtorben, Lemm und Ludwig Devrient durch Kränklichkeit gehindert, ja der Letztere ſollte Wolff bald folgen, die Häupter der idealen wie naturaliſtiſchen Richtung räumten den Platz.

Ludwig Devrient hatte dieſe Periode nur als Ruine ſeiner ſelbſt angetreten. Die letzte Kraftanſtrengung galt einem glänzenden Gaſtſpiele am Wiener Burgtheater i. J. 1830, wo er zum erſtenmale erſchien. Er unterlag immer wiederkehrenden Unterleibsleiden, ſeine Haltung war gebrochen, die Hände, verkrümmt, ließen keine ſelbſtändige Bewegung der Finger mehr zu, die Sprache war matt geworden, ſein Gedächtniß, ſchon immer treulos, ließ ihn jetzt zu Zeiten ganz im Stich. Das Berliner Publicum, das für dauernde Pietät gegen ſeine Künſtler wenig Anlage hat, fing an ungeduldig zu werden, ja als Ludwig Devrient bei der ſolennen Aufführung der Wallenſteintrilogie 1831 in den „Piccolomini“ als Buttler wiederholt ſtecken blieb, hatte man die alles vergeſſende Rückſichtsloſigkeit den hochberühmten Meiſter auszuziſchen. Ja man trieb es ſo weit, dies

Urtheil zu beſtätigen, indem man bei der zweiten Aufführung dem jüngeren Künſtler, dem die Rolle übertragen worden und der die erſte lange Rede ohne Anſtoß ſprach, applaudirte.

Es wäre Erbarmen mit ſeiner Perſon, es wäre Ehrfurcht vor ſeinem Genie geweſen, wenn man Ludwig Devrient in ſeinen letzten zwei Lebensjahren nicht mehr hätte auftreten laſſen.

Die Geringachtung, in welche er ſein Privatleben geſetzt hatte, trug allerdings nicht wenig dazu bei, die ehrfurchtsvolle Scheu vor ſeiner Künſtlergröße zu vermindern. Jene wilden Weinhausnächte in Geſellſchaft des genialen Hoffmann und ſeines Kreiſes*) hatte man wohl mit Bedauern über ihre Geſundheitsſchädlichkeit, doch mit Antheil und Anerkennung der geiſtigen Anregung betrachtet; ſeit Hoffmann's Tod den Kreis geſprengt hatte, war aus Ludwig Devrient's Wirthshausleben der Geiſt entwichen, die Oeffentlichkeit wollte, bei Wahrnehmung ſeiner Spuren in den Darſtellungen, keine Nachſicht mehr üben.

Von ſeiner zweiten Frau hatte er ſich ſchon 1819, aus Abneigung gegen den Zwang eines häuslichen Lebens, getrennt, aus guter Geſellſchaft hielt ihn blöde Scheu und die Unbehilflichkeit der Wirthshausgewöhnung fern. Die Oede ſeines häuslichen Lebens, bei ſeinen häufigen Krankheitsanfällen, kam den Abſichten der jungen Tänzerin Brandes zu Statten, welche zum Schauſpiel übertreten wollte, bewundernd, lern- und förderungsbegierig ſich an Devrient drängte, — obſchon es ſeine Sache gar nicht war, weder zu belehren noch zu fördern — und ihn bald dahin brachte, ſeine dritte Ehe mit ihr i. J. 1825 zu ſchließen. Damit hatte er ſich aber den letzten Reſt häuslichen Behagens geraubt, denn ſein Haus wurde ihm nun verhaßt und er ſchämte ſich der Abhängigkeit, in die er gerathen war. Nun ſah man ihn in wenig beſuchten Weinhäuſern brütend im Winkel ſitzen, oder gegen ganz untergeordnete Perſonen ſeinen Drang: ſeine Fantaſiegebilde mitzutheilen, befriedigen. Seine Krankheitsanfälle rückten näher zuſammen. Er war Zeuge der Bemühungen der Intendanz, ſeine Stelle durch friſche Kräfte zu beſetzen, war Zeuge, wie Moritz Rott theilweis in ſeinen Rollen, in einer von der ſeinigen ſehr verſchiedenen Darſtellungsweiſe, ebenſo große Triumphe als er gewann.

---

*) IV. Bd. S. 30.

Die vereinzelten Darſtellungen, zu denen er ſich noch zuſammenraffte, erinnerten nur in Momenten an die verſunkene Größe; an die Stelle der früheren Bewunderung, des hingeriſſenen Entzückens im Publicum, trat ein peinliches Mitleid. Nach der Vorſtellung des Kanzlers in Iffland's „Mündeln“ am 28. Oct. 1832 bannte die letzte Krankheit ihn dauernd in ſeine verhaßte Häuslichkeit, unterwarf ihn einer despotiſchen und ſchmutzigen Beſchränkung, ſperrte den ſchon genugſam Iſolirten vom Zuſpruch ſelbſt ſeiner Verwandten ab und ließ ihm den Tod als einen Befreier von einem verpfuſchten Leben erſcheinen.

Den kargen Reſt ſeiner Kraft raffte er noch einmal zu einer letzten Vorſtellung: des Schewa im „Juden“ am 1. December zuſammen, dann nahm ihn am 30. deſſelben Monats, am letzten Tage ſeines fünfzigſten Lebensjahres der Tod hinweg, damit der Ruhm ſeiner künſtleriſchen Geſtalt ſich wieder leuchtend aufrichten könnte*).

Kein warnenderes Beiſpiel hat die Kunſtgeſchichte aufzuweiſen, als das Schickſal Ludwig Devrient's, um den Schauſpieler zur Achtung vor ſeiner eignen Perſönlichkeit, die ſein Kunſtmaterial iſt, zu mahnen, ihn zu warnen: die ſittliche Selbſtändigkeit ſeines menſchlichen Seins nicht in der Meinung aufzugeben: daß er ſich dann um ſo ergiebiger in ſeine Darſtellungen auflöſen könne. Gerade an Ludwig Devrient — der immer zum Erweis dienen ſoll für die ebenſo thörichte als abſcheuliche Behauptung: daß des Schauſpielers geniales Schaffen von regelloſer Ungebundenheit ſeines Lebens bedingt ſei — gerade an ihm erwies es ſich ſein ganzes Leben hindurch auf die grauſamſte Weiſe — und er ſelbſt quälte ſich in unfruchtbarer Reue deshalb — daß ein ſchrankenloſes Leben zur Zerſetzung und Verſchleuderung aller Kraft und zuletzt der Schöpfungsfähigkeit führe*); daß ein Mangel an Ausbildung aller Anlagen, aller Kunſtmittel, und damit ein Verluſt für die Vollendung der Kunſtwerke daraus erwachſe. Wenn man von den andern großen Schauſpielern, insbeſondre von Schröder ſagen kann, daß ſie aus ihrer Begabung Alles gemacht haben, was daraus zu machen war, ſo muß im Gegentheile von Ludwig Devrient bezeugt werden: daß das, was er geleiſtet, weit hinter dem zurückblieb, was er vermocht hätte; weil erſichtlich eine Menge von Keimen zertreten wurden, wichtige Seiten ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit unausgebildet, nothwendige Eigenſchaften auffallend vernachläſſigt geblieben waren**).

---

*) Leider iſt von verſchiedenen Schriftſtellern, in beſter Meinung, dahin gewirkt worden, die Eigenthümlichkeit des Meiſters zu verwiſchen, ihm Eigenſchaften anzudichten, die er nie beſaß, die Charakteriſtik ſeines Weſens der Nation zu verfälſchen. Vor Heinr. Smidt's „Devrient-Novellen“ muß insbeſondre gewarnt werden, ſie geben eine völlig falſche Vorſtellung von Ludwig Devrient. Der Wahrheit getreu ſind dagegen die Angaben von F. W. Gubitz, in deſſen „Erlebniſſen“ II. Bd. S. 72.

Wäre er aller Kunſtformen mächtiger geweſen, ſo würde ſeine Meiſterſchaft nicht nur von dem jüngeren Kunſtgeſchlechte beſſer verſtanden worden ſein, anſtatt daß man ſich meiſtens an Nachahmung ſeines hohlen Sprechtones und ſeiner chiragriſchen Handbewegungen hielt; ſondern man würde auch die Treue und Sorgfalt ſeiner Studien eher wahrgenommen haben, welche die Meinung des Publicums — das ſo wenig Begriff von den ſchauſpieleriſchen Vorarbeiten hat — gern in Abrede ſtellte und ſich vorfabelte: Ludwig Devrient ſtudire ſeine Rollen gar nicht, ſondern überlaſſe ſich Abends auf der Bühne lediglich ſeiner augenblicklichen Eingebung. Und in dieſer Unmöglichkeit wollte man ſogar ſein größtes Verdienſt erkennen.

---

*) Schon im dreiunddreißigſten Jahre, da er nach Berlin kam, war ſeine Kraft gebrochen.

**) III. Bd. S. 358.

Allerdings war er fern von den anatomirenden und reflectirenden Studien, die Paulmann, Lemm, Seydelmann einhielten, ja er verabſäumte es: Rede und Geberde zu ſtudiren, auf Ebenmaß und Anmuth hinzuarbeiten, Unbeholfenheiten zu ebnen u. ſ. w., ſeine Richtung ging mit ausſchließlichem Zuge auf das Charakteriſtiſche; darin aber trieb er in ſeiner Weiſe die ausführlichſten Studien*): Er trug die Rolle, mit welcher er beſchäftigt war, beſtändig in der Taſche bei ſich. Im Weinhauſe oder wo ſonſt, bei gewöhnlichem Geſpräche ſah man ihn bald verſtummen und über ſein Geſicht die Blitze innerer Bewegung hinfahren. Dann hielt es ihn nicht mehr, er fing an von dem „merkwürdigen Kerl“ zu reden, mit dem er da beſchäftigt ſei, und nun zog er die Rolle hervor, las Jedem, der dazu ſtill hielt, daraus vor und demonſtrirte den Charakter in ſeiner abgeriſſenen Weiſe — die nur ſeine alles erläuternden Mienen und angedeuteten Geberden verſtändlich machten — zu ſeinem eignen größten Ergötzen. So wuchſen ihm ſeine Gebilde, von einer Demonſtration zur andern, immer lebendiger auf.

---

*) III. Bd. S. 362 u. 63.

Anzug und Maske bereitete er ſehr früh mit der größten Sorgfalt vor. Auf den Proben nahm er alle Verabredungen an Stellungen und Zuſpiel peinlich genau und war bei der Vorſtellung ſehr abhängig von deren pünktlicher Befolgung. Er konnte außer ſich gerathen, wenn ein Mitſpieler nicht genau auf der Stelle ſtand, wo er es brauchte, oder das Zuſpiel nicht ganz wie verabredet zutraf. Er argwohnte dann leicht, daß man ihn habe irre machen, ſein Spiel verderben wollen. Auf Zufall und Eingebung des Momentes rechnete er wenig und war in peinlicher Verſtimmung bei allen Rollen, deren er ſich während ſeiner Studien und der Proben nicht hatte ganz bemächtigen können, deren Leben nicht vollſtändig vor ſeiner Einbildung ſtand, bevor die erſte Vorſtellung begann. Solche Rollen gehörten dann gewöhnlich zu ſeinen mißlungenen*) und trugen nicht wenig zu der Unbefriedigung und Verfinſterung des Gemüthes bei, welche den Grundzug ſeines früh verbitterten Lebens abgaben. Unbefriedigung an Allem, was das reine menſchliche Daſein bot, Unbefriedigung an der Betäubung und Aufregung, die er in Ausſchweifungen ſuchte *), Unbefriedigung an ſeiner Kunſtthätigkeit, deren Mängel er ſehr ſcharf empfand **). Den Vollgenuß ſeiner Schöpfungskraft hat er kaum bis zur Mitte der zwanziger Jahre, und nur in ſeinen gelungenſten Rollen, gehabt.

---

*) vergleiche III. Bd. S. 363.

Seine Kunſtgenoſſen ſetzten dem geſchiedenen Meiſter ein Denkmal auf ſein Grab. Zu einer feierlichen Enthüllung deſſelben, welche ſein Neffe Eduard vorbereitet, vermochte dieſer die Erlaubniß vom Conſiſtorium nicht zu erlangen. Dagegen begünſtigte der Graf von Redern die theilweiſe Ausführung der Feierlichkeit bei der Aufſtellung der Büſte des Meiſters, in dem Vorzimmer des Concertſaales im Schauſpielhauſe, welches dem Gedächtniſſe großer Berliner Künſtler gewidmet iſt.

---

*) In ſeinen „Erlebniſſen" zeichnet Gubitz dies ſehr treu.

**) Nicht ſelten weigerte er ſich nach der Vorſtellung dem Hervorrufe Folge zu leiſten, fuhr den Inſpicienten zornig an und ließ dem Publicum den unhöflichſten Gruß des Götz von Berlichingen entbieten. „Das dumme Volk verſteht nichts, ich habe heut' geſpielt wie ein Schwein; ſchon kein Wort von der Rolle gewußt" u. ſ. w. Faſt mit Gewalt mußte man ihn den Ehrbezeugungen überliefern.

Sein erledigtes Rollenfach, das zur Zeit durch Seydelmann noch nicht zu beſetzen war, nahm der im Juni 1832 angeſtellte Moritz Rott ein, der faſt in allen Fächern ſpielte, dem aber Lemm und Rebenſtein noch das Heldenfach verſperrten, wofür er am meiſten geeigenſchaftet war. Denn er war von herkuliſcher Geſtalt, mit einer gewaltigen Stimme und viel ſchauſpieleriſcher Fertigkeit begabt. Aber es kam zum erſtenmale mit ihm in die Berliner Kunſtgenoſſenſchaft das neue Virtuoſenthum, die äußerliche Effectjagd, die Geltendmachung der Perſönlichkeit, mit allen Hilfsmitteln der Journaliſtik und Claque. Nun gewahrte man eine geſuchte Tonſpielerei mit dem Umfange einer ausgiebigen Stimme, deren Cadenzen ganze Ketten von falſchen Betonungen erzeugten, die Wiener Dehnung bei Redeſchlüſſen, man beobachtete eine affectirte Zierlichkeit bei einer ſchweren Geſtalt und Stimme; überraſchende Effecte wie Aufſchrei, wo man gedämpften Ton, langgedehnte Pauſen, wo man raſches Einfallen zu erwarten hatte, und alle die Künſte, welche, trotz gelegentlicher wilder Raſerei, immer beweiſen: daß der Schauſpieler eiskalt, weitab von ſeiner Rolle ſteht und nur mit ihr ſpielt. Und unter den Erinnerungen an Wolff's anmuthiges Maß, an Ludwig Devrient's Naturoffenbarungen, neben Beſchort, Lemm und Rebenſtein machten dieſe Komödiantenkünſte beim Berliner Publicum Glück. Tieck's Wort: „das Publicum iſt immer zufrieden, wenn es nur gereizt wird", traf wieder zu.

Krüger's 1833 beginnende Gemüthskrankheit veranlaßte in demſelben Jahre die Anſtellung Grua's, von dem vor zwei Jahren aufgelöſten Darmſtädtiſchen Hoftheater. Er trat mit ſehr angenehmer Befähigung in das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber. 1834 wurde Rebenſtein von der Cholera hingerafft. 1836 Krüger wegen Unheilbarkeit penſionirt. Indeſſen hatte Eduard Devrient die Oper faſt aufgegeben und trat 1835 entſchieden zum Schauſpiel über *).

Für das weibliche jugendliche Fach wurde 1833 Charlotte von Hagn gewonnen. Sie vereinigte die ausgezeichnetſte Begabung, die vielleicht jemals auf der Bühne erſchien, vollendete körperliche Schönheit und Anmuth, eine von Natur wohlklingende Stimme, ausgiebig und biegſam, das entſchiedenſte Darſtellungstalent, voll Erfindungskraft, charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit, Leidenſchaft und tiefer Empfindung, Scharf-

---

*) Für Rollen, wie der ſtandhafte Prinz, Poſa, Hamlet, Taſſo und im Charakterfache: der Oheim, Carlos in „Clavigo" u. ſ. w.

ſinn, Witz, Eleganz und Feinheit. Alles dies hätte ſie zu der größten deutſchen Schauſpielerin machen müſſen, wenn die unbeſiegbare Eitelkeit ſie nicht in die moderne Virtuoſenrichtung und damit in Uebertreibung und Affectation geriſſen, und ihr darüber den Maßſtab der Natur, ja oft des weiblichen Taktes entwunden hätte.

Nichtsdeſtoweniger wurde ſie eine gefährliche Nebenbuhlerin der Frau Crelinger und ihrer beiden Töchter erſter Ehe mit Schauſpieler Stich, welche i. J. 1834 — Bertha in empfindſamen, Clara in naiven Rollen — die Bühne mit Glück betraten.

Es entbrannte nun ein Wettkampf der Häuſer Crelinger und Hagn um Rollen, Beifall, Vorrechte, Kleiderluxus und um Suprematie des Einfluſſes auf Repertoir u. ſ. w., der, weil beide Parteien am Hofe Rückhalt fanden, von der Intendanz ſchwer gezügelt werden konnte. Dieſe ſchickte ſich ſchließlich mit vornehmer Gleichgiltigkeit in die Dinge, die zu ändern ſie weder künſtleriſche Autorität, noch Macht hatte; ja man hörte die Anerkennung: daß bei einem Hoftheater nun einmal die perſönlichen Intereſſen prävaliren unumwunden ausſprechen.

Der Gang des Repertoirs erfuhr nun endloſe Hinderungen. Der reiche Beſitz an weiblichen Talenten konnte nicht zu voller Wirkung gebracht werden, denn man wagte aus Furcht vor anſtößigen Vorgängen nicht: die feindlichen Häupter in ein und demſelben Stücke zu beſchäftigen. Vorſtellungen, in denen das nothwendig geweſen wäre, wurden daher bei Seite gelegt; ebenſo ſolche, in denen beiderſeitiger Anſpruch auf die Hauptrolle erhoben wurde. Das Repertoir gehörte ſo zur Hälfte dem einen, zur Hälfte dem andern Hauſe, dem freien Verfügen der Regie nur in ſeltenen Fällen. Und dies ſchmähliche Vermeiden der Conflikte beſeitigte ſie dennoch nicht*), bereitete im Gegentheile dem Anſehen der Behörde entſchiedene Niederlagen. Frau Crelinger durfte eine Zeit lang geradezu den Dienſt verweigern**).

Um die Gegnerinnen von einander zu entfernen, wurden Charlotte von Hagn willig Urlaube ertheilt, denn ſie ſetzte einen Ehrgeiz darein, es Emil Devrient in glänzenden Gaſtſpielen gleich zu thun und ebenſo in willkürlicher Ueberſchreitung der Urlaube, deren Beſtrafung hier wie in Dresden durch die Nachſicht des Hofes ſchließlich unausführbar wurde. Dies vermehrte natürlich auch die Verlegenheiten des Repertoirs, verſpätete vorliegende Arbeiten, hielt die der andern Talente zurück u. ſ. w. Daneben wurden andre Mitglieder veranlaßt es wiederum Charlotte v. Hagn in Anſprüchen und Willkürlichkeiten gleich zu thun.

---

*) Dergleichen kam doch hinter der Scene vor und blieb dem Publicum nicht unbekannt. So waren zu einer Vorſtellung von „Hermann und Dorothea“ den 22. Febr. 1836 Frl. v. Hagn und Clara Stich gleichzeitig als Dorothea coſtumirt und kaum wurde es verhindert, daß nicht Beide zugleich auf die Bühne traten.

**) Seydelmann ſchreibt über dieſen Unfug: „Herr, mein Gott, warum werde ich, hochgeprieſenen, aufgeblähten, großen Künſtlerinnen gegenüber, niemals Intendant! Ich fühl's, ich fühl's mit wilder Wonne, ihre Seelen würden ewig blaue Flecke haben. Ich möcht' es heut noch auf der Probe wagen. Die ganze Kunſt iſt doch nur die: noch mehr den Teufel im Leibe zu haben, als ſie, und es iſt nicht männlich, ſich in irgend einer Tugend vom Weibe überbieten zu laſſen“.

Auch in das männliche Kunſtperſonal war Zwieſpalt und Rollenſtreit gekommen, Rott war es, der durch alle Mittel ſich Raum in allen Fächern zu ſchaffen ſuchte und, da der Tod ihn von Ludwig Devrient und bald von Rebenſtein befreit hatte, nun gegen Lemm's Autorität raſtlos ankämpfte. Und wirklich wurde Lemm endlich 1837 das Opfer ſeines hartnäckigen Stirnbietens gegen die Praktiken ſeines Gegners, er ſtarb, weil er, eines Krankheitsanfalls nicht achtend, die Rolle des König Philipp ſpielte, auf welche Rott Jagd machte.

Dieſer Streit der perſönlichen Intereſſen ſchloß aber auch einen Principienſtreit ein. Frau Crelinger ſowohl als Lemm repräſentirten die alte Schule: Treue gegen die Natur, den dichteriſchen Stoff und die Harmonie des Totals; Charlotte v. Hagn ſowohl als Rott vertraten den Glanz der modernen Virtuoſität: den Sieg der Perſönlichkeit, Effect um jeden Preis.

Der Moment war auffordernd genug, um irgend Etwas zu unternehmen, was — da die geordnete künſtleriſche Autorität ſo ohnmächtig geworden war — innerhalb der Kunſtgenoſſenſchaft wieder künſtleriſche Verſtändigung und Wiederaufrichtung des Gemeingeiſtes herbeiführen könnte.

Der Plan Eduard Devrient's: einen Schauſpielerverein, nach dem Muſter der unter den bildenden Künſtlern beſtehenden, zu ſtiften*), fand jetzt Anklang, die motivirte ſchriftliche Aufforderung**) veranlaßte den Zuſammentritt Lemm's, Ed. Devrient's und Ludw. Schneider's und die Stiftung des Vereins am 17. Decbr. 1834, welcher ſehr ſchnell auf 16 Mitglieder wuchs.

Man verſammelte ſich einmal in der Woche in den Nachmittagsſtunden und dehnte die Thätigkeit des Vereins auf alles aus, was dem Schauſpieler förderlich ſein kann. Man las dramatiſche, dramaturgiſche und kunſtgeſchichtliche Schriften vor, zugleich zum Zweck der Berichtigung der Sprache und des Vortrages. Man unterſuchte die Richtigkeit der Ausſprache einzelner Laute und bemühte ſich Feſtſtellungen zu finden, welche den mündlichen Ausdruck der Schriftſprache von dem Einfluß der verſchiedenen deutſchen Mundarten befreite; alſo Regeln für eine richtige Ausſprache, die der deutſchen Sprache noch fehlen, anzubahnen. Man ſtellte rhetoriſche und mimiſche Uebungen an, veranlaßte mündliche und ſchriftliche Beſprechungen über einzelne Momente der künſtleriſchen Thätigkeit, ertheilte freimüthige Beurtheilungen von Darſtellungen einzelner Mitglieder, welche ſolche begehrten u. ſ. w. Da der älteſte der Anweſenden die Zuſammenkünfte leitete, ſo hatte Lemm faſt immer den Vorſitz, Eduard Devrient und Ludwig Schneider waren Schriftführer. Die Vornahmen wurden in Protokollen, die gelieferten Arbeiten in Originalen bewahrt, am Abſchluß eines jeden Jahres eine feierliche Sitzung gehalten, dazu die Künſtlerinnen und Vorſtände eingeladen, ihnen eine Ueberſicht der Beſchäftigung gegeben.

---

*) S. IV. Bd. S. 42.

**) ſie iſt in Wolff's Theater-Almanach v. J. 1836 abgedruckt; ebenſo die Statuten des Vereins und zweijährige Nachrichten.

Daß ein Verein wie dieſer ſchon 81 Jahre früher von Eckhof unter dem Titel einer deutſchen Schauſpieler-Akademie geſtiftet worden war*), erfuhren die Berliner Schauſpieler erſt jetzt bei Gelegenheit kunſthiſtoriſcher Nachſuchungen**), ihre Verbindung erſchien ihnen da-

---

*) II. Bd. S. 88 u. f.

**) Die Beſchämung über die Unwiſſenheit in der Geſchichte der Kunſt, welche er ausübte, veranlaßte Eduard Devrient zu durch nur geweihter und natürlicher und die lebendige Theilnahme des erſten Jahres unterdrückte die Beſorgniß, daß dieſer Schauſpielerverein ſcheitern könne, wie der Eckhof'ſche.

Er hielt ſich länger, aber er ſcheiterte doch.

Die Spöttereien und Verdächtigungen der Nichtmitglieder fochten ihn anfangs nicht an; auch als im Beginn des zweiten Jahres übereilter Eifer, Empfindlichkeit und getäuſchter Ehrgeiz im Schoße des Vereines ihn erſchütterten, erhielt er ſich ſeine Lebensfähigkeit. Erſt im dritten Jahre lockerte ſich die Verbindung. Gleichgiltigkeit und Unluſt: ſich zwei Stunden lang in der Woche über ſeinen Beruf gemeinſam zu verſtändigen, Empfindlichkeiten und eingeſchlichene dienſtliche Bedenklichkeit ließen ein Mitglied nach dem andern austreten.

Großen Antheil an dieſer allmählichen Auflöſung hatte das Verhalten der Vorſtände. Wenngleich der Intendant ſich dem Vereine hold zeigte, die erſten Jahresſitzungen beſuchte und die Thätigkeit des Vereins als förderlich für das Theater anerkannte, ſo hielten ſich doch die Regiſſeure — mit oder ohne ſeine Veranlaſſung — von der Theilnahme am Verein zurück. Der Beamtengeiſt dominirte alſo ſelbſt die mit dem Regieamt

---

den weiteren Studien, welche endlich dieſe Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt erzeugten; dieſelbe iſt alſo als eine nachgereifte Frucht des Berliner Schauſpielervereins zu betrachten.

betrauten Schauſpieler und ſtellte ſie außerhalb der rein künſtleriſchen Beſtrebungen. Dies mußte bald empfunden werden. Die Verabredungen des Vereins: dieſe oder jene Dinge der künſtleriſchen Praxis gewiſſenhafter und ernſter zu nehmen als bisher, waren ſtille Vorwürfe für den Schlendrian der Regie, bald äußerten die Regiſſeure Empfindlichkeit über die Bemühungen des Vereins: aus freier, innerer Bewegung der Genoſſenſchaft an den künſtleriſchen Zuſtänden zu beſſern; dieſe Empfindlichkeit wurde lauen und zaghaften Mitgliedern zum Signal ſich zurückzuziehen und die Spötter und Feinde des Vereins gewannen Boden und Schutz.

Drei Mitglieder nur hielten zuſammen, Rüthling, Eduard Devrient und Ludwig Schneider, und ſetzten noch zwei Jahre lang die Thätigkeit des Vereins fort, bis ſie die Ueberzeugung gewannen, daß niemand ſich wieder zu ihnen geſellte, der Zweck des Vereins alſo nicht zu verfolgen ſei. So ſtellten ſie ihre Zuſammenkünfte im Decbr. 1839 ein. Daß dieſe fünfjährige Dauer des Schauſpieler-Vereins nur auf einzelne Mitglieder einen Einfluß ausgeübt, war natürlich, aber unter den letzten drei Getreuen ſelbſt ſehen wir einen Abtrünnigen von dem Geiſte, den der Verein zu pflegen ſuchte. Das war Ludwig Schneider, auf ſchauſpieleriſchem Gebiete überhaupt eine merkwürdige Erſcheinung. Er war ein Menſch von ſeltener Elaſticität und Arbeitsluſt, der ſieben Sprachen ohne Hilfe eines

Lehrers gelernt und in dieſer ſiebenfachen Literatur bewandert war, vielerlei ſchriftſtelleriſche Arbeiten mit vieler Fertigkeit lieferte, ein raſtloſer Sammler von Theatralien, ein Menſch, der die Kunſt verſtand: zu Allem Zeit zu finden. Für ſein Schauſpielerthum hatte er aus ſeinen Erfahrungen an den deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Bühnen ſich eine Maxime gezogen, die er gegen alle Angriffe des Vereins aufrecht zu halten bemüht war.

Wie jeder Schauſpieler — ſo argumentirte er — erſt wahrhaft populär wird, wenn ſeine Eigenthümlichkeit zur Manier geworden iſt, die ſich frappant ankündigt, an der man ihn ſofort von Andern unterſcheidet, die man wo möglich nachahmen kann, ſo iſt dies beim Komiker ganz beſonders der Fall. Da er alſo ſpäter oder früher eine Manier haben werde und haben müſſe, ſo könne er auch wohl von vorn herein damit anfangen. Er gab zu: ſeine breitſpurige Berliner Weiſe, ſein unnatürliches und läſtiges Herausſchrauben der Redeaccente könne vielen mißfallen, aber gerade das ſei ſeine Manier, und wenn er nur unverrückt damit fortfahre, ſo werde das Publicum ſich daran gewöhnen und es ſchließlich goutiren; er werde in dem Vortheil ſein, daß das Publicum nie etwas Anderes von ihm erwarte, als woran er es gewöhnt habe, und ſeine Manier werde ihm immer wieder das bekannte Signal zu Lachen und Beifall ſein.

Der Erfolg gab ihm Recht, Louis Schneider wurde eines der beliebteſten Bühnenmitglieder und wurde es ohne Hilfe von großen oder dankbaren Rollen. Die des Vielwiſſers von Kotzebue war die einzige große Rolle, die ihm gelungen war, weil ihre Durchführung maskenhaft iſt. Das Publicum gewann er zuerſt durch ſeine charakteriſtiſche Darſtellung als Führer des Fiſcherchors in der „Stummen von Portici“, dann that er einen Sprung auf den Gipfel ſeiner Beliebtheit durch die Rolle des reiſenden Studenten, die er ſich in ſeiner Weiſe aptirt hatte, und die in dieſer Weiſe die Runde über alle Bühnen machte. So erhielt er ſich in Nebenrollen, komiſchen Balletfiguren u. ſ. w. durch ſehr präciſe Sicherheit in ſeiner Manier und echt Berliniſche Ironie, in vollem Beifall. Daß er im Grunde ſeine Fähigkeiten zum bloßen Tagesdienſt der Unterhaltung herabſetzte, zeigte nebenher ſeine Beliebtheit als humoriſtiſcher Tafelredner bei allen Berliner Zweckeſſen, bewieſen die von ihm, nach dem Muſter der ſpaniſchen Saynetes verfertigten „Genrebilder“. Es waren dies anfangs kleine pantomimiſche Scenen, welche nationales Leben darſtellten, lebende Bilder, die man ſchon längſt der Schauluſt des Publicums von der Bühne herab — dem ungeeignetſten Orte dafür — dargeboten hatte, und die ſich nun bewegten. Bald bekamen ſie eine kleine abgeſchloſſene Handlung, es wurden Worte, Geſänge, Tänze hinzugefügt. Der Hauptdarſteller, der

Autor, ließ ſich in allen europäiſchen Sprachen vernehmen und das Publicum amüſirte ſich, daß es doch einmal gar nichts von dem verſtand, was auf der Bühne geſprochen wurde. Dazu hörte es Tänzerinnen ſprechen, ſah Schauſpieler tanzen, der ganze Spaß dauerte 10 bis 15 Minuten, es war ein auf das geringſte Maß reducirter theatraliſcher Zeitvertreib, ohne die Mühe: der Entwicklung einer durchgeführten Handlung zu folgen. Es war eine dramatiſche Confiture, die ſich das Publicum bequem zwiſchen den Zähnen gefallen ließ, die ihm gar keine Verdauungsſorgen machte — und ſo niſteten ſich dieſe gedankenloſen Guckkaſtenbilder, in denen die Schauſpielkunſt zur untergeordnetſten Gaukelei mißbraucht wurde, unter der Protection der Generalintendanz ein.

Dieſe Genrebilder haben Drama und Bühne mehr herabgeſetzt, als ihr Autor wohl vorausgeſehen, und ſeinen Namen durch: „Die Heirath auf Helgoland“ und „Kurmärker und Picarde“ ſchlimmen Rufes im deutſchen Repertoir hinterlaſſen.

Louis Schneider muß zu Charlotte von Hagn und Rott genannt werden, wenn die Uebertreibung und Manier in dieſer Periode zur Rechenſchaft gezogen wird.

Aber dieſe Lage der Dinge ſollte eine noch frappantere und bedeutungsvollere Phyſiognomie erhalten, der moderne Realismus der deutſchen Schauſpielkunſt ſollte auf dieſem ſo bereiteten Boden in ſeiner vollkommenſten Ausbildung eingeſetzt werden; Seydelmann trat im April 1838 zum Berliner Hoftheater.

Er hatte ſich lange von Berlin vorſichtig zurückgehalten. Schon während der letzten Lebensjahre Ludwig Devrient's, dann wieder nach deſſen Tode berufen, war er der Vergleichung mit des Meiſters noch lebendigem Andenken ausgewichen. Erſt 1835 nahm er ein Gaſtſpiel an, das vom glänzendſten Erfolge war. Nicht nur das Publicum, und darin die Stimmführer des Geſchmackes, auch die Kunſtgenoſſenſchaft, durch die Energie von Seydelmann's künſtleriſcher Individualität gewonnen, hatte ihn freudig aufgenommen. Ein zweites Gaſtſpiel 1837 hatte ſeine Anſtellung zum Abſchluß gebracht.

Die nun folgenden letzten fünf Jahre von Seydelmann's Leben fordern nicht nur zu einer ſummariſchen Betrachtung der Eigenthümlichkeit ſeiner Darſtellungsweiſe auf, ſondern dieſe ſelbſt bezeichnet ein ſo entſcheidendes und folgenwichtiges Entwicklungsmoment der modernen deutſchen Schauſpielkunſt, daß die ausführlichſte Erörterung hier geboten ſcheint.

Nichts war natürlicher, als daß Seydelmann's Spielweiſe gerade in Berlin an die Aehnlichkeit ſeiner

Richtung mit Iffland's — der das virtuoſenhafte Effectſpiel mit Glanz auf die Bahn gebracht hatte*), — erinnern mußte. Dieſe Aehnlichkeit lag aber mehr in den Intentionen, als in der Ausführung, weil die Anmuth und Eleganz, durch welche Iffland ſeine kleinen Künſte annehmlich machte, dem neuen Meiſter gänzlich abgingen, der dagegen ſeine Effecte in greller, herber, oft ſchroffer Weiſe auftrug.

Iffland ſchmeichelte ſich ein und gewann, Seydelmann imponirte und bezwang; er gewann ſeinen Anhang im männlichen Publicum, wie Emil Devrient im weiblichen.

Wie Iffland ſuchte Seydelmann gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen eine ſchlagende Wirkung hervorzubringen. Seine Maske ſowohl, wie die ganze Anlage der Rolle war immer ſo ſcharf und beſtimmt, ja ſo hart von Umriſſen, daß über das, was er mit dem Charakter beabſichtigte, nach den erſten Secunden ſchon dem Zuſchauer kein Zweifel mehr blieb. Da er dann mit einer eiſernen Conſequenz alle Details des weiteren Spieles in Uebereinſtimmung mit der Anlage brachte, da er — hierin Iffland ganz unähnlich — niemals durch momentane Einfälle ſein Publicum reizte: ſo führte er es auch nicht irre.

Zu den ſtarken Farben, wodurch er ſich des erſten

---

*) III. Bd. S. 294—300.

Eindrucks verſicherte, gehörte ein ſcharfes Aufſetzen ſeines Redetons, meiſtens lauter als alle übrigen Mitſpieler. Bei ſeiner rauhen Sprache, bei der Eigenheit die Vocale zu Zeiten nicht rein zu ſprechen*), und beim ſ und z mit der Zunge anzuſtoßen, gehörte für den Hörer faſt bei jeder Vorſtellung eine neue Gewöhnung dazu, um der Rede ohne Mißbehagen zu folgen; dennoch gewann ihre Energie. Seydelmann mußte, wie Iffland, durch gewiſſe Manieren Abwechſelung und Reiz in ſeine Sprache zu bringen ſuchen, dahin gehörte ein gewiſſes melancholiſch geſungenes Abklingenlaſſen der Stimme, das neben den harten und rauhen Accenten, eine Art von Gefühlsausdruck hervorbrachte.

Die ſtarke Färbung, welche Seydelmann ſeinem erſten Auftreten gab, die vielen charakteriſtiſchen Details, die er gleich anfangs in ſein Spiel brachte, ließen ihm zur ſpäteren Entfaltung und Steigerung der Rolle wenig mehr übrig, weshalb deren Anfang größere Wirkung als ihr Ende hervorbrachte. Dazu hatte er, wie Iffland, das Beſtreben: das Publicum unabläſſig mit ſich zu beſchäftigen und von ſeinen Mitſpielern abzulenken, und da er nun jede Wirkung ſtark aufſetzte, ſo daß es oft war, als ſchlüge er einen Keil hinter dieſelbe, damit ſie unverrückt feſt ſtehe, ſo überſättigte und betäubte er nicht ſelten*). Offenbar hatten die großen Theater ſeine Wirkungsberechnung auf dieſe Spielweiſe hingewieſen**), auf dieſe ſtarke Articulation der Rede, dieſe rollenden und geſchleuderten Blicke, dieſe ſtarke Muskelbewegung des Mienenſpieles, das er durch ſehr markirte Schminke unterſtützte.

---

*) Er ſagte z. B.: o Gatt! ſtatt: o Gott!

Mit dem Publicum ſprach und ſpielte Seydelmann viel, wie Iffland es gethan; die Zuſchauer zu ignoriren, wie andere große Künſtler, wie Ludwig Devrient es gethan, ſie gar zu brusquiren, wie Lemm, das konnte in Seydelmann's Syſtem nicht liegen. Das Publicum mußte erinnert werden, daß er ſeinetwegen ſpiele, auf ſeine Anerkennung rechne. Abſichtlichkeit, herausfordernde Prätenſion mußte der vorherrſchende Charakter ſeiner Spielweiſe werden, wie es der Hauptkunſtgriff der ganzen modernen Virtuoſenſchule geworden iſt, Prätenſion ſelbſt bis zur Charlatanerie.

Dahin ſind Züge zu rechnen wie der zweite Actſchluß der Rolle des Carlos in „Clavigo“, da er dem abgehenden Freunde folgte, an der Thür ſtehen blieb, ſie halb öffnete, ihm nachſah, ſie langſam ſchloß, bedächtig vorſchritt bis an die Lampen, das Publicum eine Weile anſah, dieſem dann endlich mit dem Kopfe zunickend und mit der Hand zuwinkend, gedehnt und nachdrücklich ſagte: „da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich!“

---

*) Einer ſeiner Kaſſeler Kunſtgenoſſen, Franz Hauſer, machte ihm Vorwürfe über ſein grelles Spiel, das die Totalwirkung ſtöre, indem es ſeine Mitſpieler in Schatten ſtelle. „Mögen ſie alle ſpielen wie ich", antwortete er, „ſo wird ſich das Gleichgewicht wieder herſtellen." „Dann müßte", erwiderte der Andere, „die Darſtellung aus einem Genuß zu einer Folter für den Zuſchauer werden."

**) Er ſagte: man brauche darin Mauerpinſel, um verſtändlich zu werden.

Wenn Iffland zuweilen die Wahrheit des Charakters dem Verlangen zu gefallen und zu überraſchen opferte*), ſo konnte man wenige Rollen aufzählen, in denen es Seydelmann vortheilhaft gefunden hätte, ſich ganz an die Abſicht des Dichters zu halten. Entweder durch Uebertreibung oder durch Abweichung von der natürlichen und gewohnten Auffaſſung ſuchte er zu überraſchen und zu überwältigen. Und immer zielte ſein Verfahren dabei auf den Zweck hin: ſeine Rolle imponirend den andern gegenüber zu ſtellen, damit der Rückſchlag des Eindrucks von der Rolle auf die Perſönlichkeit des Darſtellers, niemals die Ueberlegenheit derſelben in Zweifel bringen könne.

So verwiſchte er z. B. in ſeiner Darſtellung des Shylock von vorn herein jeden Anſchein des durch Glaubensdruck und Verachtung gedemüthigten Juden und trat auf wie der Despot von Venedig, der alle Unbilden an den Chriſten zu züchtigen gekommen ſei. Das rachebrütende Selbſtgeſpräch, als Antonio erſcheint, war ſchon ein Wuthausbruch gegen das Publicum; die behutſam umwundene Erinnerung: daß Antonio ihn angeſpieen und Hund genannt, war eine ſo wilde, ſtrafende Anklage, daß — bei Antonio's Worten: „er könne leicht ihn wieder anſpei'n, wieder Hund ihn nennen", man erwarten mußte, der Jude werde ihm an die Kehle fahren. Dieſe Entſtellung des ganzen Verhältniſſes Shylock's zum Drama ſelbſt müßte ſich natürlich im Verlauf der Handlung dergeſtalt ſteigern, daß in der Gerichtsſcene der verachtete Jude, wie ein wildes Thier umherlaufend, die ganze Bühne beherrſchte und Gerichtsdiener, Senat und Doge nur von ihm geduldet erſchienen.

---

*) III. Bd. S. 299.

Während der Reden Antonio's und ſeiner Freunde überlas er den Schein, ſtreichelte und küßte ihn unaufhörlich, ſtreifte die Aermel auf und ſchwang das Meſſer, dann — weil bei Verſchwendung der grellſten Farben das Wetzen des Meſſers an der Sohle nicht mehr genug war — fuhr er auch mit ausgeſtrecktem Arme in weitem Bogen mit dem Meſſer ratſchend auf dem Fußboden hin. Es erſchien bei dieſer Darſtellung als eine gänzliche Verzeichnung des Charakters von Seiten Shakeſpeare's, daß dieſer Jude ſich nicht eher das Meſſer in die eigene Bruſt ſtößt, als daß er ſo gedemüthigt und beraubt, ja mit dem feigen Verſprechen: Chriſt zu werden, ſtill davongeht.

In der Darſtellung des Marinelli unterdrückte Seydelmann alle Züge geſchmeidiger Unterthänigkeit, und in den Momenten, wo der Prinz ihm demüthigend begegnet, rettete er den Anſchein ſeiner Ueberlegenheit durch Miene und Benehmen eines Mannes, der ſich mit finſterer Verſchloſſenheit bezwingt, und ſich zu baldiger Vergeltung zuſammennimmt. Allerdings führte er aber in der ganzen Rolle eine übergewichtige hofmänniſche Haltung und ariſtokratiſche Schonungsloſigkeit und Tücke mit meiſterhafter Sicherheit durch.

Als Alba im „Egmont“ — eine ſeiner trefflichſten hiſtoriſch treuen Masken — übertrieb er die, unter kalter Grandezza verborgene Feindſeligkeit zu rauher, ingrimmiger Schroffheit. Er empfing Egmont ſchon mit wild geſchleuderten Blicken, hob alle Anſpielungen auf Sympathie der Statthalter mit der Volksbewegung, als niederſchmetternde Bezüchtigungen hervor, ſo daß der unbedachtſame, ſorgloſe Freimuth Egmont's völlig zur Thorheit wurde und ſein Ausruf bei ſeiner Verhaftung: „war das die Meinung?“ ihn förmlich kindiſch erſcheinen ließ; weil er ſchon nach ſeinem Empfange hätte wiſſen ſollen, daß Alba's Meinung unfehlbar auf ſein Verderben gerichtet war.

Dergleichen Uebertreibungen führten dann für die

Geſammtwirkung den zweiten Nachtheil herbei, daß der Mitſpieler ebenfalls zu einem größeren Nachdruck ſeines Spieles, über die correcte Linie hinaus, genöthigt wurde, um nicht allzumatt neben Seydelmann zu erſcheinen. Freilich ſchützte dieſer ſeine vorhabenden Effecte dadurch, daß er auf den Proben den Mitſpieler noch nichts davon ahnen ließ und ſo den Argloſen wenigſtens bei der erſten Vorſtellung widerſtandslos machte.

Unter den Rollen, welche Immermann's Aeußerung: „daß Seydelmann nicht immer bringe, was der Dichter gewollt" rechtfertigen, iſt ſein Mephiſtopheles am meiſten beſprochen worden. Immermann ſagt davon: „er machte einen erdigen, knarrenden Geiſt daraus; wo war der Marinelli der Hölle, den Goethe im Sinne hatte?" Seydelmann hatte dieſe Rolle in einem Briefe vertheidigt*), er beſtand darauf, den Teufel der Volksſage zu ſpielen und Goethe's wunderbare Dichtung auf den derben Realismus des Köhlerglaubens zurückzuführen. Er ſagt: „entſetzt ſich nun eine zarte vornehme Natur, eingehüllt in die Spinnewebſchleier der allerſorgfältigſten Bildung davor, nun ſie entſetze ſich! Und verwundert ſich der Dichter ſelbſt, er verwundere ſich doch nur über die Größe der eigenen Kraft, die ihm hier ſinnlich entgegentritt. Wer den Teufel an die Wand malt, muß nicht zu Boden fallen, wenn ihm das Urbild entgegengrinſt“. Dieſe Aeußerungen zeigen vor Allem, daß Seydelmann über die Wirkung ſeines Mephiſtopheles ſich vollkommen täuſchte. Man entſetzte ſich durchaus nicht davor, er machte nur den Eindruck des Widerlichen, Grotesken, ja Lächerlichen. Des Dichters Kraft und Größe konnte aus dieſer Maske, die der Fratze des Puppenſpieles nachgeahmt war, mit dieſen Krallenhandſchuhen, der krächzenden Sprache, dem Unkenton, den er beim Nachziehen des Pferdefußes von ſich gab, dem Puhſten, womit er Gretchens Zimmer mit ſchwüler, dumpfer Luft anfüllen wollte und aus all den kleinlichen Künſten mehr — unmöglich ſinnlich entgegentreten. Sollte Goethe’s Intention, die den Teufel als edlen Junker in ebenſo vernichtender, als graziöſer Ironie vorführt, ganz beſeitigt und nur der widerlich kothige und zotige Teufel vom Blocksberge gezeigt werden, ſo hätte das graſſe Realitätsprincip bis auf’s Aeußerſte verfolgt werden müſſen: die Sprache hätte wirklich nervenerſchütternd, das Ausſehen in der That entſetzlich, das Puhſten wirklich ſchwefelriechend ſein müſſen u. ſ. w., Seydelmann aber hatte an der Grenze der gewöhnlichſten Theatermittel Halt machen müſſen und war dadurch in Widerſpruch mit des Dichters wie mit ſeiner eigenen Intention gerathen.

---

*) Rötſcher: Seydelmann's Leben 211 u. f.

Schwerlich wird Goethe’s Mephiſtopheles jemals auf der Bühne überzeugendes, allgenügendes Leben gewinnen, an Seydelmann’s Auffaſſungsweiſe deckte dieſe

Rolle die Grenze ſchonungslos auf, er mußte die Geſtalt gewordene Ironie auf den Boden der greifbaren Materialität herabziehen, um ſich ihrer zu bemächtigen.

Weniger grell als beim Mephiſto, immerhin empfindlich und verwirrend war ſein Abweichen von der Intention des Dichters an einer ſeiner berühmteſten ſchon vorhin erwähnten Rollen wahrzunehmen. Den Carlos in „Clavigo“ gab er allerdings mit der größten Verſtandesenergie, aber mit einem intriganten Rückhalte gegen Clavigo, nicht offen mit ſeiner Weltklugheit und egoiſtiſchen Rechthaberei den Freund beſtürmend, ſondern ihn vorſichtig umgarnend*). Er hatte ſich dazu verſchiedentliches Beiſeiteſprechen zurechtgelegt, wozu im Text die Abſicht nicht zu finden iſt. Anſtatt im vierten Acte bei Clavigo's Geſtändniß mit voller Entrüſtung auf ihn einzuſtürmen: „Hölle, Tod und Teufel! und Du willſt ſie heirathen?“ blieb er bei Seite, die Fauſt auf den Tiſch geſtemmt, ſtehen, verbiſſen in ſich hineinſprechend: „Hölle, Tod und Teufel!“, dann zu Clavigo tretend, kalt und höhniſch: „und Du willſt ſie heirathen?“ Ferner als Clavigo ſagt, er wünſche ſich einen Funken von Carlos' Muth und dieſer ihm beruhigend und aufrichtend zuſpricht: „er ſchläft in Dir und ich will blaſen, daß er zur hellen Flamme ſchlägt“; ſprach Seydelmann nur die erſten Worte tröſtend zu Clavigo: „er ſchläft in Dir“, dann von ihm zur andern Seite gehend, für ſich, wie einen ſataniſchen Vorſatz: „und ich will blaſen, daß er zur hellen Flamme ſchlägt“. Bei dieſem Anſchein von Clavigo's ſyſtematiſcher Verführung war es wiederum conſequent, daß er am Schluß ſich über des armen Opfers Leiche warf, mit kläglichen Ausrufungen: „Clavigo! mein Freund Clavigo!“ als wolle er durch dieſen eingeſchobenen Ausdruck der Reue die Verdammung des Verführens beim Publicum mildern, aber Goethe läßt den Carlos bis zum letzten Augenblicke rechthaberiſch bleiben und bei dem Ausrufe: „Clavigo! Clavigo!“ mit dem Fuße ſtampfen. Auch das fließende Blut des Freundes macht ihn nicht andern Sinnes, er empfindet nur Zorn, daß Clavigo unvorſichtig es dahin hat kommen laſſen.

---

*) Goethe ſagt im III. Bd. in Dichtung und Wahrheit über die Dichtung des Clavigo: „Wie ich dabei verfahren, iſt bekannt genug. Der Böſewichter müde, die aus Rache, Haß und kleinlichen Abſichten ſich einer edlen Natur entgegenſetzen und ſie zu Grunde richten, wollte ich in Carlos den reinen Weltverſtand mit wahrer Freundſchaft gegen Leidenſchaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken laſſen, um auch einmal auf dieſe Weiſe eine Tragödie zu motiviren“.

Dem Antonio im „Taſſo“ verlieh er — bei einem derben, rauhen, imponirenden Tone — die ſeltſame Würze einer verdächtigen Beziehung zur Gräfin Sanvitale; in der Scene des vierten Actes deutete er dies durch zärtliches Küſſen und Streicheln ihrer Hand und vielſagende, lüſterne Blicke an. Ein Verfahren, welches ſelbſt ſein Lobredner Rötſcher tadeln mußte.

Der Rolle des Oſſip in „Iſidor und Olga“, welche der Dichter im ſchwarzen franzöſiſchen Kleide wollte geſpielt haben, wie die vertraute Stellung des Vorleſers zum Fürſten es mit ſich bringe, und welcher der erſte Darſteller derſelben, Ludwig Devrient, die ruſſiſche Tracht hatte erkämpfen müſſen, um eine leiſe nationale Färbung der Rolle zu erleichtern — den Oſſip gab Seydelmann als gemeinen Bartruſſen, mit jenem Wiegen des Oberkörpers, dem Schnippen mit den Fingern und Drehen auf dem Abſatz, dem häufigen Sichniederwerfen und dem Küſſen der Schuhe der Vornehmen, wie er dies alles an gemeinen Koſaken geſehen. Sobald man ſich in dieſe, den Charakter und die Verhältniſſe des Stückes entſtellende Auffaſſung gefunden hatte, dann konnte die exacte Durchführung derſelben ganz anziehend ſein*).

Aus allen dieſen Beiſpielen geht immer der Trieb des Künſtlers hervor: ungewöhnliche, frappante, überraſchende Züge zu zeigen, alſo an ſeine Einbildungskraft und an ſein Geſtaltungsvermögen die ſtärkſten Anſprüche zu machen, gewiß alſo war es ein Mißverſtehen ſeiner Erfindungsweiſe, das ſeine Gegner ihn einen bloßen Verſtandeskünſtler und Rechenmeiſter nennen ließ.

---

*) Ein erſchütternder Moment, den Seydelmann erfunden hatte, verdient hier erwähnt zu werden: als Oſſip die Erzählung von ſeiner Liebe zu Aximia mit den Worten ſchließt: „ſie ſtarb, da ſie mein Kind gebären ſollte; Gott ſei Dank! ſie nahm es mit ins Grab“, bedeckte er die Augen mit den Händen und ſang ſo mit halbleiſer Stimme einige Takte, die den Eindruck eines ruſſiſchen Kirchenliedes machten, bis er dann auffuhr und Fedor anſchrie: „Warum lachſt Du nicht?“

So mannichfaltige Geſtalten, wie die durchaus tadelloſe des Ludwig XI., dann des wüſten Verbrechers Brandon in „Eugen Aram“, des gutherzigen Polterers, des gemüthlichen Eſſighändlers, des Kochs Vatel, des chiragriſchen Advocaten Wellenberger, des franzöſiſch-ſalbungsvollen Abbé de l’Epée, des Cromwell, Alba, Oſſip und vieler Andrer — vermag niemand herauszurechnen, ſie müſſen in der Fantaſie lebendig aufgegangen ſein. Man würde dies allgemeiner zugeſtanden haben, wenn die Durchführung der Rollen nicht in jedem Momente auf die Effectberechnung aufmerkſam gemacht hätte.

Außerordentlich war jedenfalls an Seydelmann, daß er von früheren Meiſtern faſt nichts entlehnt hatte, daß ſeine Manier ganz die ſeinige war*).

Es konnte nicht ausbleiben, daß bei ſeinem Berliner Wirken ihm unabläſſig Ludwig Devrient vergleichend gegenübergeſtellt wurde. Die vornehmſten Unterſcheidungen zwiſchen Beiden traten bedeutungsvoll hervor.

---

*) Nur an Pauli erinnerte er bisweilen.

Seydelmann's Darſtellungen erregten Bewunderung bei dem Reichthum merkwürdiger Züge und der Sicherheit ihrer Combination, bei einer Fülle frappanter Momente, die zu Nachdenken und Erörterung aufforderten; über keinen Schauſpieler iſt wohl ſo viel geſtritten worden, als über ihn. Bei Ludwig Devrient's Spiel fiel Niemandem ein: einzelne Momente hervorzuheben *), man erlebte einfach den dargeſtellten Charakter an dem Künſtler, nahm deſſen Mache gar nicht wahr, wurde nur von ſeinen Lebensoffenbarungen getragen.

Denn ſeine Auffaſſung tauchte in die Tiefe, ſowohl der Idee des Stückes und des inneren Zuſammenhanges ſeiner Geſtalten, als der Natur ſeiner Rolle; dieſe Vertiefung machte ihn poetiſch und ſeine Darſtellung zu einer inneren Nothwendigkeit. Seydelmann dagegen führte weder in die Tiefen des Gedichtes noch der menſchlichen Natur, ihm war es um die frappante Erſcheinung Beider zu thun, er wucherte mit der Anziehungskraft ihrer Oberfläche; ſein praktiſcher Realismus machte ihn daher proſaiſch.

Ludwig Devrient's Darſtellungsweiſe war zuweilen überſpannt, aber er war naiv dabei, Seydelmann übertrieb mit Bewußtſein.

---

*) Darum findet man in allen Beurtheilungen ſeines Spieles — wie dies bei dem von Schröder der Fall — ſo wenig einzelne Züge, die dem Nachlebenden ein Bild ſeiner Spielweiſe geben.

Ludwig Devrient begegnete es oft, einen unbedeutenden Dichter durch frappante Charakteriſtik ſelbſtſchöpferiſch zu überflügeln, damit brachte er aber abſichtslos nur mehr, als der Dichter vermochte: niemals aber Anderes, und er erhob durch ſein Spiel das ganze Enſemble. Seydelmann aber wich wohlbewußt von dem Dichter ab, ſelbſt von dem bedeutendſten, ſein Ueberflügeln war ſpeculirende Iſolirung, die das Enſemble verwirrte und ſprengte.

Sein Mangel an Vertiefung machte den Ausdruck der Innerlichkeit, der Innigkeit vermiſſen; Wirkungen wie Ludwig Devrient z. B. in zwei an Charakter ſo verſchiedenen Auftritten: da ein Vater ſeine Tochter erkennt — als Lear und als armer Poet — erreichte, vermochte Seydelmann nicht hervorzubringen. Seine Darſtellung ähnlicher Affecte ließ nichts aus, was man an gerührten, erſchütterten oder erhobenen Menſchen wahrnimmt, er hatte ſo zu ſagen die Geberde der Seelenbewegung ſtudirt, durch reiche Darlegung davon zog er auch den Zuſchauer lebhaft an, erregte vielleicht Bewunderung, aber Sympathie, Rührung, Erſchütterung brachte er nicht hervor. Auch der Ausdruck des Edlen, Erhabnen, Idealen gelang ihm nicht; was bei ihm gefühlvoll, erhaben, begeiſtert ſein ſollte, machte immer den Eindruck des Heuchleriſchen und führte dadurch über den darzuſtellenden Charakter irre.

An äußerer Haltung und Repräſentation ließ er

Ludwig Devrient weit hinter ſich und dennoch war er ihm darin ähnlich, daß Charaktere von der frappanteſten Lebensäußerung ihm am beſten gelangen. Er ſelbſt ſchreibt: „ich habe einen wahren Appetit die Nachtſeite unſrer lieben Natur in's Licht zu führen; meine Rollen müſſen ſtark den Teufel im Leib haben oder den blanken Humor“. Aber wenn Ludwig Devrient bei der Vertiefung in ſeinen Kunſtgegenſtand ganz in die Darſtellung aufging, ſo erſchien Seydelmann niemals in ſein eignes Spiel verſenkt; ſeine ſubjective Perſönlichkeit überragte ſtets ſeine objective Schöpfung. Es war als ſtehe ſein Geiſt abſeits der Rolle als Vorzeiger derſelben und mache den Zuſchauer, durch die Hervorhebung der Effecte, auf die Merkwürdigkeit der Arbeit aufmerkſam.

Die Vergleichung mit ſeinem großen Zeitgenoſſen und Vorgänger iſt ihm ſtets ein Dorn im Wege geweſen. In ſeinen Briefen iſt die erbitterte Verfolgung der Bezeichnungen: Genie und Genialität, dagegen ſein unabläſſiges Hervorheben des Verdienſtes von Fleiß und Willensſtärke ſehr auffallend. Für ſeine künſtleriſche Individualität iſt der ſeltſame Wahlſpruch, den er unter ſein Bildniß ſchrieb, ſehr bezeichnend: „Alles Schöne iſt ſchwer“. Ihm wurde das Schöne ſchwer; an allen ſeinen Werken klebte der Schweiß der Arbeit und er wollte ihn anerkannt und belohnt wiſſen.

Es lag nahe, daß ſeine ſtete Sorge: von Mit- und

Nachwelt anerkannt zu werden, ihn auch dahin trieb, ſich des Nachdrucks zu verſichern, den die Preſſe ſeinen Erfolgen geben konnte. Man erſieht aus ſeinen bis jetzt publicirten Briefen, wie empfindlich er gegen Vernachläſſigungen und Angriffe der Journaliſtik war, wie eifrig er ihre Förderung zu gewinnen ſuchte; und die Zeugen ſeines Lebens wiſſen, wie er in dieſer Beziehung Manches that, was mit vielen ſeiner ſtolzen Aeußerungen ſehr in Widerſpruch ſtand.

Seine Gegner haben auf dieſen Umſtand oft genug die Behauptung geſtellt: ſein ganzer Ruf ſei ein blos künſtlich gemachter. Auch dieſe Behauptung war eine Thorheit. Daß Seydelmann's leiſe gewinnende und geduldige Geſchicklichkeit, mit welcher er ausgezeichnete Federn für ſich in Bewegung zu ſetzen verſtand, ihm genützt hat, iſt zweifellos, aber die Preſſe allein macht niemand berühmt, und für Seydelmann war ſie nur eines der vielen Mittel, die er in der zertrümmerten Kunſtwelt vorfand, um ſich einen Tempel daraus zu bauen. Er hat kein Steinchen, nicht das kleinſte, verworfen, das ihm dazu dienen konnte, wie ſollte er den mächtigen Stein des Journalismus, der ihm, wie allen Strebenden im Wege lag, nicht ſorgfältig in Betracht ziehen?

Der Lebensnerv von Seydelmann's künſtleriſcher Erſcheinung war ſeine Willenskraft, deren Unverwüſtlichkeit vielleicht die von Schröder übertraf. Sie war es, die ſeine Stellung in der Theaterwelt ertrotzte, ihm Alles unterwarf, von ſeiner eignen mangelhaften Begabung an, bis zu den zerrütteten Zuſtänden, die er vorfand, die ihn Alles benutzen lehrte, Gutes und Schlimmes, und ihm endlich jene dämoniſche Anziehungskraft verlieh, die bei manchen berühmten Menſchen — beſonders bei ſolchen, die mit der Perſönlichkeit wirken — durch die äußerſte Anſpannung der Seelenkräfte ebenſo erzeugt zu werden ſcheint, wie die zwingende Gewalt des thieriſchen Magnetismus durch die Spannung der Muskel- und Nervenkraft.

Daß der Eintritt eines ſo merkwürdigen Mannes die verſchiedenartigſte Bewegung am Berliner Theater hervorbringen mußte, liegt in der Natur der Dinge. Die nächſte Wirkung war eine vortheilhafte, überaus belebende. Ein neuer Antrieb kam in die Darſtellungen, das ältere Repertoir gewann neues Intereſſe, neuere Dichter, Raupach zunächſt, ſuchten in raſchen Productionen von der neuen Kunſtgröße, der neuen Bewegung Vortheil zu ziehen. Die redlich ſtrebenden Talente des Perſonales, vom bisherigen Schlendrian reſignirt, ſpannten die Kräfte wieder freudiger an. Bald aber wurde der Wetteifer zu überreizter Begierde: es Seydelmann in den Wirkungen ſeines Spieles gleichzuthun. Die ſchon vorhandene virtuoſe Richtung ſteigerte ſich durch Seydelmann's Beiſpiel außerordentlich. Jeder jagte nach Effecten, bald ſtob die Darſtellung in den verſchiedenſten Richtungen und Verfahrungsweiſen auseinander. Die zur alten Schule ſich bekennenden Talente, ſo guten Willen ſie auch hatten nach Shakeſpeare's Regel: „niemals die Beſcheidenheit der Natur zu überſchreiten“, wurden doch mit fortgeriſſen, weil ſie fühlten: daß ihre einfache Darſtellungsweiſe jetzt matt erſcheinen mußte, ſie auch wohl den Vorwurf hörten: ihre Correctheit ſei trocken und leblos, man ſähe, daß ſie ſich keine Mühe gäben*). So ſchnell war das Publicum für das Abſichtliche und ſtark Aufgetragene in der Darſtellungsweiſe gewonnen**).

Dieſer Wetteifer um Effect wurde auch durch perſönliche Nebenbuhlerſchaft geſteigert, in welche Rott und Seydelmann ſehr bald eintraten, weil es Beider Art war: keine Capacität neben ſich zu ertragen; und das geſchah grade zu der Zeit, als der Kampf zwiſchen den beiden weiblichen Häuſern am loheſten entbrannte. Den Frieden zu bringen war Seydelmann nicht gemacht.

---

*) Die würdige Wolff bekannte es in ihrer humoriſtiſchen Weiſe rund heraus: „Kinder, ich übertreibe jetzt auch, ich weiß es und ich ärgere mich darüber, ich finde es abſcheulich, aber ich kann mir nicht helfen. Wenn ich draußen ſtehe und ſie hantieren Alle ſo um mich herum, da hat mich der Teufel gleich im Nacken, daß ich's ihnen wett machen möchte“.

**) Und ſo ſchnell wirkte das auf Alle, welche den Kunſtmarkt der Gaſtſpiele bezogen, daß der gefeiertſte Künſtler dieſer Zeit erklärte: „Seitdem Seydelmann im Effect ſo weit gegangen iſt, kann man nicht mehr darin zurückbleiben“.

Wie alle Hypochonder — beſonders in dem erregten Schauſpielerſtande — hat er ſich ſtets darin gefallen: die Welt voll Feindſeligkeit, Intrigue und Heuchelei gegen ihn im Felde zu ſehen. Gereizt und trotzig, wie er war, meinte er mit gleichen Waffen begegnen zu müſſen; aber wer weiß es nicht: daß ſtete Streitfertigkeit auch ſtreitſüchtig macht, und daß erprobte Waffen zum Gebrauch verführen.

Wie nun die Hoffnung derer eitel war, welche in Seydelmann einen ſammelnden Mittelpunkt für die Thätigkeit der Beſſergeſinnten ſahen — denn auch in die Regie einzutreten hatte er keine Neigung, wohl auch keine Kraft mehr —, ſo geſchah es, daß er auch in Berlin ſehr bald in dieſelbe Iſolirung gerieth, in der er — trotz aller ſeiner Klagen und Beſchwerden darüber — überall einen entſchädigenden Reiz gefunden hatte. Am Behagen hatte er eben kein Behagen, ihm ließ die Ruh am mindeſten Ruh. Nimmt man dazu, daß er auch in ſeiner Häuslichkeit Frieden und Freude nicht zu gewinnen verſtand, dann ſeine von leidenſchaftlicher Anſtrengung früh erſchütterte Geſundheit, ſeine Unbefriedigung an ſeinem Stande und an den Wirkungen des Kraftaufwandes, den er daran ſetzte, ſo wird es ſehr begreiflich, daß ſein Leben ſich frühzeitig verzehrte.

Schon im dritten Jahre ſeines Berliner Wirkens wankte ſeine Kraft. Im Jahre 1841 erkrankte er ſchwer auf ſeiner Badereiſe, raffte ſich aber noch einmal gewaltſam auf. Er hatte ſich noch Aufgaben geſtellt, deren Löſung wichtig geweſen wäre für die Kunſt, wichtig für ſeinen Ruhm. Er wollte den Wallenſtein ſpielen, ein Unternehmen, deſſen Gelingen nur die Verwöhnung an die übliche declamatoriſche Spielweiſe beſtreiten konnte. Hier führte ſein Bemühen: durch ungewohnte Auffaſſung zu frappiren, ihn zu der echteſten Treue gegen des Dichters innerſte Abſichten; wie dies ſchon bei ſeiner Darſtellung des Königs Philipp II. geſchehen war, den er der üblichen Heldenmanier entrückt hatte*). Ferner wollte er zwei, ſchon früher von ihm geſpielte Rollen: Jago und Richard III. aus ſeiner jetzigen Reife völlig neu erſchaffen und ſeine mit der erſten Rolle bereits vorgerückten Studien ließen er=

---

*) Er ſchreibt während des Studiums: „Der Wallenſtein hilft jetzt das Leid meiner Tage beſchwichtigen. Ich verkrieche mich ordentlich in das reiche — reiche Geſchenk unſers gottbegabten Sängers. Wenn mich nicht jede Hoffnung trügt, ſo werde ich — wenigſtens ein Anderer ſein, als Alle; ein ungewohnter, ob deshalb ein gern geſehener? Wollen warten. Himmel! über welch' einen allgemeinen Leiſten ſpannt man auch dieſen Wallenſtein! Geſtreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß beledert, das Automatenmaul voll ſchöner Worte, im Paradeſchritt herausgeſtoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenſtein. Und ich, Schwachgeborener, will ſtromauf zu ſchwimmen wagen? Ja! Voll Muth dem Schlendrian zum Trotz, vielleicht auch zum Gelächter?! — Thut nichts! Mein Bundesgenoſſe iſt der Dichter ſelbſt".

warten, daß beide Rollen ſeine künſtleriſche Individualität im vollendeten Glanze würden gezeigt haben.

Den Jago hatte er in Stuttgart einmal geſpielt, ohne das Räthſel des Charakters gelöſt zu haben, dies war ihm nun, in der angelegentlichen Beſchäftigung damit, im letzten Lebensjahre vollſtändig gelungen. Bei dieſer Rolle hatten ſeine Combinationen der Wirkungen ihn auf den tiefſten Kern des Charakters ſtoßen und denſelben mit ſeiner eigenen Perſönlichkeit völlig verſchmelzen laſſen.

Die Leſeprobe des „Othello“, welche nach einem abermals beſtandenen Krankheitsanfalle, am 6. Decbr. 1842 ſtattfand, gab ihm Anlaß die Rolle des Jago mit einer ſo intenſiven Lebendigkeit vorzutragen, als ahne er, daß dies das letzte Zeugniß ſeiner Schöpfungskraft ſein ſolle; aber es darf auch eine wirkliche Offenbarung des Jagocharakters genannt werden, die allem Zweifel und allem Streit über ihn auf einmal ein Ende machte.

Dieſer vernichtende Ingrimm gegen Jeden, der ihm in den Weg tritt, oder von dem er nur annehmen darf: daß er ihm in den Weg treten könne, dieſer Fanatismus der Bosheit, die Berauſchung in der Intrigue, dieſe Schwelgerei im Cynismus bei der breiten Stirn rauher Ehrlichkeit, der frechſten Prätenſion hingebender Treuherzigkeit, dieſe kühnſte Vermiſchung erſchien in Seydelmanns dramatiſchem Vortrage vollkommen incarnirt, ein überzeugend lebendiger Menſch, und man begriff nicht mehr, daß der Charakter des Jago jemals habe willkürlich und unnatürlich genannt werden können.

In dieſer Rolle hätte Seydelmann auf ſeinem Wege daſſelbe Ziel erreicht, wohin Ludwig Devrient durch intuitive Anſchauung gelangte (z. B. in Franz Moor). Hier hätte er nicht nur frappante Lebensäußerungen gezeigt, er hätte die ganze Tiefe eines räthſelhaften Charakters enthüllt, den Abgrund der Menſchennatur aufgedeckt. Als Jago wäre Seydelmann poetiſch geweſen.

Kein Zweifel, daß die nahe liegende Geſtalt Richard's III. ihm ebenſo gelungen wäre.

Die Ausſicht auf ſolche Schöpfungen widerlegt die vielfach ausgeſprochene Meinung: Seydelmann ſei für ſeinen Ruf zur rechten Zeit geſtorben. Mochte immerhin das Publicum anfangen ihm gegenüber geſättigt und kritiſch zu werden — für wen hätte wohl der Enthuſiasmus der Berliner ausgehalten! — wäre ihm nur noch gegönnt geweſen mit den von ihm vorbereiteten Rollen hervorzutreten, ſie würden ſeinem Ruhme neue Schwingen eingeſetzt haben. Er ſelbſt hatte das Bewußtſein davon, denn der Stoßſeufzer aller ſeiner letzten Briefe war: „nur den Jago möchte ich noch ſpielen“, und er ſtarb, die Rolle auf den Lippen.

Aber nicht nur, daß ihm ſo nicht gegönnt war, das Beſte ſeines ſchauſpieleriſchen Vermögens zu leiſten, iſt zu beklagen, ſondern eben ſo ſehr: daß ihm nicht gegönnt war ſeine künſtleriſche Einſicht, die Energie ſeines überragenden Geiſtes und ſeiner Geſtaltungskraft, der Kunſt in umfaſſenderer Weiſe, durch Leitung eines der erſten Theater, gedeihlich zu machen.

Schon lange war unter den Schauſpielern keine ſo ſouveraine Natur hervorgetreten. Daß man gegen den Gedanken ſeiner Leitung immer — mit Hinblick auf ſeine Stuttgarter Regie — geltend machte: ſeinem Charakter mangle die Leidenſchaftsloſigkeit, Unparteilichkeit, die ſelbſtverläugnende Hingebung an das Ganze, welche zu ſolchem Amte erforderlich ſei, war ein zu oberflächlich gefaßter Einwand.

Die ungenügende Machtvollkommenheit ſeiner Stuttgarter Regie mußte auch ungenügende Reſultate hervorbringen. Hätte er dort eine, mit vollſtändiger Competenz ausgerüſtete, künſtleriſche Direction führen dürfen, ſein Charakter würde ſich wohl anders entwickelt haben.

Was wäre aus dem großen Schröder geworden, wenn er nicht ſchon im ſiebenundzwanzigſten Jahre an die Spitze der bedeutendſten Kunſtgenoſſenſchaft ſeiner Zeit geſtellt worden wäre? Er war ehrgeizig, herrſchſüchtig, eingenommen von ſich ſelbſt, rechthaberiſch und neidiſch wie jemals ein Menſch, aber in die Verantwortung für ein großes Ganzes geſetzt, kam er an ſeinen Zwecken zu ſich ſelbſt und zum rechten Maße. Und wie unerträglich und widerwärtig benahm er ſich ſogleich wieder in Wien, wo er ſich fremdem Zwange fügen ſollte; aber wie veredelte ihn wieder ſeine zweite Direction!

Wohin würde Iffland gerathen ſein in ſeiner Eitelkeit und Beifallsſucht, wenn ſeine Pflichten als Bühnenleiter ihn nicht gezügelt und ihm geboten hätten: ſein Thun nicht in allzugrellen Widerſpruch mit ſeinen Lehren zu ſetzen?!

Die Aufgabe des Führers und Lehrers bringt des Begabten Fähigkeiten auf's Höchſte aus und veredelt ſeinen Charakter.

Würde daſſelbe nicht auch Seydelmann geſchehen ſein? Seine ſchriftlichen Ausſprüche — alſo der Ausdruck ſeiner beſſeren Ueberzeugung — waren immer weiſe und edel; wenn wir ſein Thun denſelben widerſprechend finden, war es, weil der Dämon der Selbſtſucht ihn trieb. Hätte ſein Ehrgeiz auf den Ruhm eines großen Ganzen gerichtet ſein können, hätte er ſein Selbſt zu einer Geſammtheit erweitern dürfen, er würde dieſe zu erheben vielleicht eben die leidenſchaftliche Triebkraft daran geſetzt haben, die er — nur auf ſich angewieſen — auch nur an ſeine eigene Erhebung wendete.

Daß in Seydelmann wirklich der deutſchen Bühne ein Director verloren ging, der weſentliche und ſchöpferiſche Eigenſchaften für die Leitung beſaß, der gerade in dieſer Zeit, wo der Unfug hochaufgeſchoſſen war, als ein Schnitter ohne Beiſpiel aufgeräumt haben würde, darüber belehrt der erſte Blick auf ſeinen Briefwechſel jeden, der dieſe Ueberzeugung aus ſeinem lebendigen Umgange nicht ſchöpfen konnte.

Und ſo ſtarb er am 17. März 1843, nachdem er zwei Jahre lang, den Tod vor Augen, die ungelöſten Aufgaben ſeines Lebens ſich hatte umſtehen ſehen, wie er ſagte: „das Herz voll des ſchmerzlichſten Jammers über das verfehlte Leben, das nutzloſe Mühen eines Schauſpielers“. Der moderne Kunſtzuſtand war in ihm perſönlich geworden, die Krankheitsreſultate ſeiner Zeit waren die Makel und die Wundenmale ſeiner Individualität geworden, die Heilkraft, die er beſaß, kam weder Andern, noch ihm ſelbſt zu gute; er ſtarb wie ein Arzt, von der Peſt ergriffen, gegen die er das Arcanum in der Taſche hat, und durch den nun das Uebel mit um ſo größerer Intenſität um ſich greifen ſollte.

Das wahre Bild von Seydelmanns bedeutender und denkwürdiger Perſönlichkeit haben ſeine Lobredner faſt mehr beeinträchtigt*), als ſeine Feinde; eine Folge der ängſtlichen Bemühungen, die er ſelbſt um ſeinen Nachruhm getragen. Die Kunſtgeſchichte gewinnt nichts dabei, wenn auf eines hervorragenden Meiſters Ehrenſcheitel alle edlen Qualitäten gehäuft werden; die unterſcheidenden Eigenthümlichkeiten werden darunter vergraben und die üble Nachrede gewinnt an Credit, was die Lobpreiſung durch ihr Uebermaß einbüßt.

---

*) Dies trifft auch Rötſchers Darſtellung.

Seydelmanns Vergleichung mit Ludwig Devrient und Beider Einfluß auf ihre Kunſt drängt ſich beim Rückblick immer wieder auf. Seydelmann, um ein Decennium ſpäter geboren, betrat um ungefähr ebenſo viel Zeit ſpäter die Bühne, und zwar dieſelbe in Breslau, als Ludwig Devrient, auf dem Gipfel ſeiner Meiſterſchaft, ſie kaum verlaſſen hatte. Er wurde Erbe ſeiner Stellung in Berlin und ſtarb ihm, wieder ungefähr ein Decennium ſpäter, nach; und wie dieſer im noch nicht vollendeten fünfzigſten Jahre.

So gingen dieſe beiden Sterne einer gegenſätzlichen Kunſtrichtung nahe hinter einander her und beide gingen trübe und in Nebel gehüllt unter.

Aber Ludwig Devrients Stern ſollte ſich ſchnell hell und immer heller wieder heben. Das überſpannte Kind, das mit ſeinem Willen im Leben niemand wehe gethan als ſich ſelbſt, der an ſeine Kunſt ganz hingegebene Bringer ſo erſchütternder und entzückender Naturoffenbarungen, hat einen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachſenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewonnen, wie noch kaum der Ruf irgend eines andern Schauſpielers. Es geht eine geheimnißvolle, inſtinctartige Erkenntniß durch die Nation, daß der Meiſter Ludwig ſich verzehrt habe ihr zu Genuß und zu Gewinn.

Seydelmanns Stern aber, des Mannes, der zum Herrſchen geboren, der in dem Kampfe ſeine Beſtimmung durchzuſetzen, die Zähne ausgebiſſen hatte, wovon ſo

Mancher ihm die Spuren nachtrug und worüber er ſich mit dem bedenklichen Ausſpruche tröſtete: „ich habe niemand ohne ſein Verſchulden weh gethan“, — dieſer Stern taucht nur von Zeit zu Zeit in flirrendem Schein am Kunſthimmel für den Suchenden auf, ein Feuerzeichen für die ruhmſüchtigen Schiffer auf dem wilden Meere der Oeffentlichkeit. Die Bewunderung, die Seydelmanns Zeitgenoſſen ihren Nachkommen übertragen haben, macht es dieſen verſtändlich: er habe vor Allem ſich ſelbſt gewollt; Dank ſei ihm die Nation nicht ſchuldig.

Ludwig Devrient bleibt ſeinen Kunſtgenoſſen ein dauerndes Muſter reiner Hingebung an die Kunſt Menſchen darzuſtellen; Seydelmann ein verführeriſches Beiſpiel: durch dieſe Kunſt der eigenen Perſönlichkeit Triumphe zu bereiten.

Es gehörte zu den Vorgängen, welche Seydelmanns letztes Lebensjahr noch trübten: daß eine Veränderung in der Berliner Intendanz eintrat, von welcher er ſagte: daß mit ihr der letzte Vorzug zu Grunde gehen werde, den die Hofintendanz der Bühne gewährt habe: der Anſtand, die freigebige Nobleſſe. Der Graf von Redern mußte dem Herrn von Küſtner Platz machen, den der Hausminiſter Fürſt von Wittgenſtein, — der alte

Protector des Director Cerf — von München herbeigezogen hatte, um das Theater wohlfeiler und dem Königlichen Haushalte weniger läſtig zu machen.

Dieſe neue Verwaltung, welche im Juni 1842 begann, führte am Berliner Hoftheater eine bisher unbekannte Erſcheinung herauf und legte in ihrer neunjährigen Dauer auf das nackteſte dar, wohin das bureaukratiſche Experiment: die Kunſt durch andere Mittel, als die des künſtleriſchen Geiſtes lenken zu wollen, führen muß; und dieſe Reſultate traten um ſo unverhüllter hervor, als kein Adel der Perſönlichkeit, keine Anmuth der Formen, kein Abſcheu vor den letzten Conſequenzen eines falſchen Principes die einſchlagenden Maßregeln milderte.

Herr von Küſtner äußerte bei ſeinem Amtsantritt: „Ich weiß ſehr wohl, daß ich einen Augiasſtall zu ſäubern finde“, aber er ahmte dem Herkules dabei nicht nach, der einen reinen Quell hindurch leitete, welcher allmälig allen Unrath abführte, ſondern er meinte: Unrath durch Unrath verdrängen zu können. Er erkannte die Theaterteufel, die er bannen ſollte, aber er glaubte ſie durch andere Teufel austreiben zu können.

Dem politiſchen Kunſtgriffe: durch Spaltung zu herrſchen, gab er erweiterte Anwendung; anſtatt durch moraliſches Anſehen und Feſtigkeit Bevorzugungen abzuſtellen, ſuchte er ſie durch entgegenſtehende noch größere zu paralyſiren, die angeſehenen Talente zu entfernen, oder durch Rivalitätsanſtellungen hinabzudrücken.

Die zwietrachtbringende Maßregel des Alternirens wurde eingeführt; daß das Zuſammenſpiel der betreffenden Stücke fühlbar leiden mußte, konnte nicht in Betracht kommen, ja dem conſervativen Verfahren aller anerkannten Bühnenlenker entgegen, wurde ſogar der Wechſel im Perſonal geſucht, und Herr von Küſtner bekannte offen: wenn es nach ihm ginge, müßte in jedem Jahre das Perſonal neu ſein.

Der Journaliſtik und Claque huldigte er förmlich, ſeine erſten Beſuche in Berlin galten den Kritikern; während der Theatervorſtellungen ſaßen die Referenten der beiden geleſenſten Zeitungen in ſeiner Loge, vor Aller Augen ihm zur Rechten und zur Linken, während ſein allgemein gekannter Bedienter im Parterre die Claque leitete. Denn Herr von Küſtner hielt mit dem Ausſpruche nicht zurück: daß der ein ſchlechter Intendant ſei, der nicht das Schickſal eines Stückes, wie eines Darſtellers in der Hand habe. Er reſpectirte ſogar an den Künſtlern dieſe Verfälſchung des öffentlichen Urtheils. Einen hohen Gehalt, den er einem Neuengagirten zugeſtand, rechtfertigte er mit der Aeußerung: er wiſſe ſehr wohl, daß des Künſtlers Ruf durch die Journale, zum Theil durch ſeine eigne Feder, gemacht ſei, aber er habe dieſen Ruf nun einmal, folglich müſſe man ihn auch bezahlen.

Welche Wirkung die unverhohlene Corruption von oben herab auf die Kunſtgenoſſenſchaft haben mußte, iſt klar genug und nirgend hat die Hofintendanz wohl eine ſo tiefe Verachtung vom Theaterperſonal erfahren, als unter Herrn von Küſtner. Daß eine ſolche Perſönlichkeit bei Hofe nur mißliebig ſein konnte, hatte ſich ſehr bald gezeigt*), aber die Rückſicht auf den alten Hausminiſter Fürſten von Wittgenſtein, die Scheu des Königs ſelbſt dieſen falſchen Schritt ſo bald thatſächlich einzugeſtehen, hielt die Dienſtenthebung, die man von einer Friſt zur andern allgemein erwartete, immer und immer wieder zurück.

Durch den Erlaß neuer Theatergeſetze beabſichtigte Herr von Küſtner nun Ordnung und Reſpect herzuſtellen. Sie fielen ſo aus, daß Ifflands Wort**) vollſtändig dafür paßte: ſie ſchienen mehr für Handwerksburſche als für Künſtler entworfen, und erregten nicht nur bei dem Perſonal, ſondern auch im Publicum, und ſelbſt bei der Preſſe, die größte Indignation. Sie waren mit kleinlicher Chikane und entwürdigender Ausführlichkeit, die ſogar ins Lächerliche umſchlug, verfaßt und erreichten keinesfalls ihren Abſchreckungszweck. So hielt Herr von Küſtner es ſelbſt für nöthig von den Mitgliedern ſich Reverſe ausſtellen zu laſſen, daß ſie ſich wirklich den geſetzlichen Strafen unterwerfen wollten, wenn ſie den ertheilten Urlaub überſchreiten würden. Dieſe Ohnmachtszeugniſſe, ſeinen drakoniſchen Geſetzen ausgeſtellt, ſchloſſen natürlich beim Zuſpäteintreffen die ſelten fruchtloſe Anrufung der königlichen Gnade nicht aus; indeſſen war der Generalintendant doch befriedigt: mit rühriger Umſtändlichkeit immer neue Adminiſtrationsmaßregeln aus dem Bureau erlaſſen zu haben. Dieſem Centralpunkte der Theaterleitung wurde nun auch, dem Perſonal, wie den Räumen und der imponirenden Verfaſſung nach, eine immer größere Ausdehnung und Wichtigkeit gegeben. Graf Redern hatte mit beſcheidenen Räumen und dem ſeit Brühl's Einrichtung unvermehrten Perſonal ſich begnügt, jetzt zählte man ohne die Caſſenbeamten, zwei Hofräthe, einen Kanzlei- und einen Rechnungsrath, einen geheimen expedirenden Secretär und vier Schreiber.

---

*) Alex. v. Humboldt nannte ihn „eine Lampenputzerſeele".

**) III. Bd. S. 51.

Sehr bedeutende Veränderung erfuhr das Kunſtperſonal, wobei Küſtner's Begünſtigung des Wechſels und ſein, ſchon in München erwieſener Hang großen Einfluß äußerte: das unbequeme Anſehn der älteren Talente zu beſeitigen und ſich abhängige Umgebungen durch neue Engagements zu machen. Nachdem Seydelmann geſtorben, beförderte er Eduard Devrient's Entlaſſung, welche dieſer, um einen Ruf nach Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach fünf und zwanzig Dienſtjahren, jetzt alle Hoffnung aufgegeben hatte, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunſtzuſtände zu erleben.

In demſelben Jahre benutzte Küſtner den erſten ſich bietenden Anlaß, um die Penſionirung von Amalie Wolff herbeizuführen*), und da ſchon 1842 Frau Schröck in Ruheſtand verſetzt worden, erlitt das ältere weibliche Rollenfach eine unerſetzliche Einbuße an Würde, Feinheit und anmuthigem Humor. Die für ſie eintretende Frau Birch-Pfeiffer machte in ihrem derben Ton und ihrem grellen Spiel dieſen Verluſt nur fühlbarer.

Bertha Stich trat 1844, Charlotte von Hagn 46 aus, Beide um ſich zu verheirathen, und die Bühne aufzugeben. Dagegen traten ein: 1844 Hendrichs, der am Frankfurter und Hamburger Stadttheater ſich Ruf erworben, ein ſchöner Mann mit ſchöner Stimme, ein edles, aber kühles und nicht geiſtvolles Talent. Ebenſo Hoppe, ein maßvoller Charakterſchauſpieler aus Immermann's und Schmidt's Schule, der zu frühem Tode beſtimmt war; endlich 1845 Döring, der, ſeit er drei Jahre früher Stuttgart verlaſſen, auf einer ausgedehnten Gaſtſpielreiſe die dabei unausbleibliche Veränderung ſeiner Spielweiſe ebenfalls erfahren, und für die Steigerung ſeines Beifalls und Rufes viel an natürlichem Maß und künſtleriſchem Werth ſeiner Darſtellungen eingebüßt hatte. Eine Anſtellung in Hannover hatte ihm erlaubt auf monatelanges Gaſtſpiel mehrere Male Berlin zu beſuchen, wo er dann 1845 ganz gefeſſelt wurde. Die auseinanderfahrende Spielweiſe, welche er hier vorfand, konnte ihn nicht veranlaſſen wieder zu der maßvollen Haltung einzulenken, die — beſonders im ernſten Charakterfache — ſeinen Rollen Werth gegeben, und die herrſchende Beifallsjagd trieb manche Darſtellung Döring's — ſo ſeinen Mephiſto — in die Caricatur, und machte ſeine komiſchen Rollen oft zu einer beluſtigenden Muſterkarte von kunſtgeſchichtlichen Reminiſcenzen.

---

*) Nach einigen Jahren erblindete ſie, wurde noch glücklich operirt, ſtarb aber bald danach 1851.

Die Berliner Hofbühne hat ſeit dem Schwinden der Iffland'ſchen Schultraditionen am deutlichſten gezeigt: wie ohne den berichtigenden Mittelpunkt eines künſtleriſchen Führers — der das äſthetiſche Gewiſſen einer Kunſtgenoſſenſchaft iſt — der Geſammtton in der Darſtellung von jedem neu eintretenden, Aufſehen machenden Talente, verwirrt und verändert wurde. Die Spielweiſe wurde dadurch wechſelnd, wie eine Modeſache; von einem Styl, wie ihn das Burgtheater bewahrte, war in der Berliner Darſtellungsweiſe nichts zu finden.

Eine neue Nuance ſollte die Darſtellung wieder bekommen, als Deſſoir 1849, Liedtke und Jerrmann 1850 eintraten. Der Erſtere imponirte durch eine Zurückhaltung, die faſt als verdrießliche Gleichgiltigkeit erſchien, bis dann, in kluger Berechnung, der Ausdruck mit breiten, leidenſchaftlichen Zügen hindurchbrach. Liedtke wurde durch trocknen Humor, bei eleganter Haltung, im Luſtſpiele ſchnell beliebt, im ernſten Drama ſchloß die graue Farbe ſeines Spieles ihn dem Localtone Deſſoir's an und Beide näherten ſich der kühlen Haltung Hendrichs'. Die unentſchiedenen Talente ſchloſſen ſich der neuen Manier an und ſo verbreitete ſich über die Vortragsweiſe geraume Zeit lang eine farbloſe Kälte, nur dann und wann vom Gewitterſturme heimgeſucht. Daneben wußte Döring in ſeinem ſchillernden Farbenſpiel ſich friſch zu erhalten, aber die outrirte Virtuoſität war gelähmt, Rott vielfach krank, L. Schneider penſionirt*), Jerrmann zurückgeſetzt, dennoch hielten ſie immerhin noch ihre Farbe. Die Veteranen aus den Schulepochen kamen ins Hintertreffen, Blume und Wauer drängten ſich zur Penſionirung, der redliche Rüthling ſtarb 49. Die Regiſſeure Weiß und Stawinski vermochten weniger als je auf die Regulirung des Styles in der Darſtellungsweiſe zu wirken, und die weiblichen Talente übten keinen Einfluß auf die Geſammthaltung.

Die Meiſterin Crelinger ließ an Energie des Talentes und an Thätigkeit nach, ihre Tochter Clara Stich**) verlor an Bedeutung, je mehr ſie dem jugendlich naiven Fache entwuchs, ein lebensvolles Talent, das in Frau Thomas gewonnen worden, raffte ſchon im dritten Jahre 1852 der Tod hinweg, andere Künſtlerinnen waren theils nur von angenehmer Nützlichkeit, Frl. Viereck einer Veredlung der Geſammthaltung nicht nützlich.

---

*) 1848 und 50.

**) Hoppe's Frau geworden, der 1849 ſtarb.

Der Schwerpunkt der künſtleriſchen Kraft lag alſo im männlichen Perſonale, die Aufgabe, dieſen Mißſtand auszugleichen, war für eine künſtleriſche Leitung nicht leicht, doch ſie war zu überwinden. Bureaumaßregeln aber und Geldaufwand, der die Gehalte und Spielhonorare, unverhältnißmäßig gegen die der übrigen Bühnen, erhöhte, erzeugten natürlich keine Harmonie der Spielweiſe, ſie ſteigerten geringere Befähigungen nicht, wohl aber das Sonderintereſſe und die Sondermanier. Die Schauſpielkunſt des Berliner Hoftheaters war in Verfall und Verachtung gerathen, wie man es nie für möglich gehalten hätte; in den Kreiſen der Intelligenz und des Geſchmackes wurde des Schauſpiels nicht mehr erwähnt, es exiſtirte für ſie nicht mehr.

Den Anſprüchen des Berliner Hofes, Publicums und Künſtlerperſonals gegenüber hatte Herr von Küſtner zum Geldaufwand flüchten müſſen, da er ihnen durch künſtleriſchen Geiſt nicht zu genügen vermochte. Der Opernluxus, der üppigſte Balletpomp wurde immer mehr zum Schwerpunkt des Königl. Hoftheaters, und ſo geſchah es, daß die Fähigkeit des Finanzmanns, auf die ſich Küſtner's Anſtellung geſtützt hatte, ebenfalls Fiasco machte. Eine lehrreiche Nemeſis.

Es half dem Generalintendanten nicht, daß er in allen Zeitungen als der ſachverſtändigſte, wohl auch kunſtſinnigſte Bühnenleiter geprieſen wurde, es war dennoch allbekannt, daß er das Theater tief herabgebracht habe und daß nur der Eigenſinn einer Hofrückſicht den geringgeſchätzten Mann auf ſeinem Poſten hielt.

Endlich fand ſich der Moment, auch dieſe Rückſicht fahren zu laſſen, der alte Hausminiſter lag hoffnungslos krank, er konnte Küſtner's Penſionirung nicht mehr hindern, die denn im Frühjahr 1851 mit ſchadenfroher Befriedigung aufgenommen wurde.

Küſtner bietet eine eigenthümliche Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte dar. In jüngerem Lebensalter konnte wohl ein, wenn auch kleinlicher, doch äſthetiſch angehauchter Sinn von Theaterluſt ergriffen werden, die Eitelkeit: ſich dabei hervorzuthun konnte zu lebhafter Hingebung, ja zur Opferwilligkeit hinreißen; ſo gab Küſtner ſeiner Vaterſtadt Leipzig das beſte Theater, das ſie vor- und nachher gehabt.

Er hätte von größerem Sinne ſein müſſen, um, trotz des Undanks und der Verluſte, die er von ſeinen Mitbürgern erfahren, ſeinen Stolz darein zu ſetzen, dennoch in ſeinem Eifer für das Beſte der dramatiſchen Kunſt zu beharren. Seine Leipziger Erfahrungen witzigten ihn nur. Er erwarb Hofchargen, Adel und Orden, ſeine

Eitelkeit fand Befriedigung, er ſuchte nur noch ſich darin zu erhalten; aber plebejiſchen Naturen gelingt das nicht mit Anſtand.

Daß eine ſolche Perſönlichkeit von drei Höfen geſucht und hochgeſtellt werden konnte, eine Perſönlichkeit, die, je höher befördert, immer abſtoßender die Ungeeignetheit dafür erwies, dies zeugt von der Rathloſigkeit und Unſicherheit der Höfe: wie den deutlich gefühlten Mißſtänden der Theaterführung abzuhelfen ſei; und ebenſo von ihrer entſchiedenen Abneigung gegen Männer von Fach. Das Theater ſollte ein Spielwerk in hohen Händen bleiben und Leute von Fach machen ſich gewöhnlich durch Syſtem, Grundſätze und Geſinnung unbequem.

Uebrigens muß anerkannt werden, daß Küſtner's Eifer ſich hervorzuthun, auch ſeine unverdroſſene Rührigkeit, gute allgemeine Einrichtungen herbeigeführt hat. Es iſt dies der Cartelverein der Bühnenvorſtände und die Tantièmeeinrichtung für die dramatiſchen Autoren*). Noch im Penſionsſtande war er raſtlos um das Theater und ſeine Betheiligung daran bemüht, nicht nur, daß er eine Rechtfertigung ſeiner Hofintendanzen herausgab**), ſondern auch einige Bände einer ſehr brauchbaren Theaterſtatiſtik, deren Fortſetzung wünſchenswerth geweſen wäre.

---

*) Von beiden im Cap. V.

**) „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1853.

Wem nun, nach Küſtner's Entfernung, die Aufgabe zu Theil werden würde das Hoftheater adminiſtrativ, disciplinariſch und vor Allem künſtleriſch wieder emporzubringen; ob die Erkenntniß, daß nothwendig eine Trennung der Oper vom Schauſpiel ſtattfinden, und die künſtleriſche Thätigkeit beider von künſtleriſchen Capacitäten geleitet werden müſſe, und das Beiſpiel Wiens endlich nachzuahmen ſei: ob dieſe Erkenntniß zum Durchbruch kommen werde? — dieſe Fragen beſchäftigten lebhaft die Theaterwelt, bis eines Tages die Zeitung die Ernennung des Gardelieutenants von Hülſen zum Generalintendanten verkündete.

Da man fragte: in welcher Weiſe derſelbe wohl ſeine Befähigung für die Stelle dargethan, ſo erfuhr man, daß er einige Male Officierskomödien in der Caſerne mit Talent geleitet, bei denen der König ſich ſehr amüſirt habe.

Zum Glück erwies ſich Herr von Hülſen als ehrenhafter Cavalier von tüchtiger und zuverläſſiger Perſönlichkeit und damit war für die Haltung des Hoftheaters viel von dem Verlorengegangenen zurückgewonnen. Aber auf militäriſches Commando wollte doch der künſtleriſche Geiſt nicht wieder erſcheinen, das verirrte Leben ſich nicht ſammeln. Es wurde zwar 1853 Düringer von Mannheim als Oberregiſſeur des Schauſpiels berufen, aber ſeine Competenz, vielleicht auch ſeine Capacität, reichte nicht an die Lebensnerven der Kunſtthätigkeit, er blieb ein mattes Werkzeug des Generalintendanten, ſein Wirken von nicht durchgreifendem Erfolge.

Dazu wurde das Perſonal entkräftet; Tod und Penſionirung ließen die Tradition der vor-Küſtner'ſchen Kunſtgenoſſenſchaft nur noch in der Ruine der Frau Crelinger erkennen*). Das männliche Perſonal recrutirte ſich zwar leidlich, das weibliche aber wieder zum früheren Glanze zu erheben ſollte nicht gelingen. Nur im Charakterfache wurde eine Meiſterin in Frau Frieb-Blumauer gewonnen und geraume Zeit währte der wunderliche Umſtand, daß die einzige Künſtlerin von wirklich erſtem Range hier im Fache der Mütter und Chargen zu finden war.

Das Schauſpiel zeigte ſich ohnmächtig gegen die Anziehungskraft der Oper, beſonders aber des Ballets, das inzwiſchen in zauberiſchem Glanze und frivoler Berauſchung zum eigentlichen Bühnenzweck des Hoftheaters heranwuchs. Geſtützt auf einen bis zu 500,000 Thlr. wachſenden Ausgabeetat, wurde vornehmlich die äußere Ausſtattung eigentliche Aufgabe der Theaterleitung. Allerdings zeigte ſie ſich auch gegen das Schauſpiel freigebig, damit aber vermochte ſie nicht wiederherzuſtellen, was im Laufe eines Vierteljahrhunderts der Schauſpielkunſt in Berlin verloren gegangen war.

---

*) Weiß ſtarb 1853. Crüſemann, Stawinski, auch Rott wurden 1856 penſionirt.

Die Fortwirkung der Iffland'ſchen Epoche hatte die Verwaltung des Grafen Brühl getragen, die des Grafen Redern noch in ihren Reſten unterſtützt, unter Küſtner wurden auch dieſe vertilgt, verſchwand die letzte Spur des Iffland'ſchen Geiſtes; und jetzt geſchah nichts dieſen Geſammtgeiſt in Auffaſſung und Durchführung der Darſtellungen neu zu wecken und zu hüten. Das Berliner Hoftheater — durch das innerſte Weſen des preußiſchen Staates, durch den Reichthum der ihm dargebotenen Mittel ſo befähigt und beſtimmt die entſchiedene Führung in der deutſchen Dramatik zu nehmen und zu behalten — hatte ſeine maßgebende Stellung in der deutſchen Schauſpielkunſt eingebüßt.

IV.

Ergebniſſe.

(Mitte des Jahrhunderts.)

Hier ſchließen die Betrachtungen ab, mit denen wir die Thätigkeit der deutſchen Schauſpielkunſt begleitet haben. Wohl ziemt es auf die ganze durchmeſſene Bahn zurückzuſchauen.

Was war aus dieſer Kunſt geworden im Verlaufe ſo arbeitsvoller Jahrhunderte? Was hatte ſie an innerer Würde gewonnen, ſeit ſie als Trägerin des Heiligen in den Kirchenſpielen aufgetreten, was an Bedeutung für das Volk, ſeit ſie aus den Bürger- und Bauernſpielen aufgewachſen war? Wie verhält ſie ſich zu ihren Anfängen in äußerer Geſtalt und innerem Werthe? Was läßt ihr Zuſtand uns für die Zukunft des Vaterlandes hoffen?

Es iſt gut bei ſolcher Prüfung mit der äußeren Geſtalt der Dinge zu beginnen.

Betrachtet man die Stätten, welche in der Mitte unſres Jahrhunderts der Schauſpielkunſt angewieſen waren, ſo ſollte man daraus ſchließen: daß ſie im ganzen Vaterlande in ihrer vollen Bedeutung und Würde anerkannt ſei; in allen unſeren Städten gehören die Theater zu den ſchönſten Gebäuden. Wenn man aber ihre innere Einrichtung betrachtet, ſo gewahrt man, daß meiſtentheils auf die Natur und Beſtimmung der Schauſpielkunſt wenig Rückſicht genommen, daß die Größe von Bühne und Zuſchauerraum vornehmlich für Oper, Ballet und Schauſtellung berechnet iſt. Welche Nachtheile dies für die Schauſpielkunſt haben mußte, erklärte ſich ſchon bei Eröffnung der großen Schauſpielhäuſer von München und Hamburg*), ſeitdem aber haben ſie ſich immer weiter verbreitet, denn überall, wo man an den Bau neuer Theater geht, entſchlägt man ſich jeder Rückſicht auf die Bedingungen der Schauſpielkunſt und dehnt den Raum ſo weit aus, als Chor- und Statiſtenmaſſen oder Balletevolutionen der großen Oper auf der Bühne, als der Zudrang des Publicums zu einzelnen Spectakelvorſtellungen zu fordern ſcheinen**). Dazu war ein bedenkliches Steigen des Luxus in der ornamentalen Ausſtattung der Zuſchauerräume bemerklich, eine Eleganz und Pracht, welche das Auge des Publicums zu hohen Forderungen an die Bühnenausſtattung gewöhnt, ohne es eigentlich zur Empfänglichkeit für ein bedeutungsvolles Spiel, zu einem heiteren Ernſt, zu einer Schönheitsweihe zu ſtimmen.

---

*) IV. Bd. S. 58. 142—3.

**) Nur Wien, Berlin, Hamburg im Thaliatheater und in neueſter Zeit München im Reſidenztheater ſind ſo glücklich, eigens für die fein verſtändigte Schauſpielkunſt geeignete Bühnen zu beſitzen.

Auch an eine ſtimmunggebende Einrichtung derjenigen Räume, in denen das Kunſtperſonal ſich aufzuhalten hat, iſt vollends in keinem Theater gedacht, und wenn die Zuſchauerräume mit verſchwenderiſcher Freigebigkeit ausgeſtattet werden, pflegt an den Verſammlungszimmern für die Kunſtgenoſſenſchaften, an Räumen für Muſik- und Leſeproben, an Ankleideräumen u. ſ. w. eine knauſeriſche Sparſamkeit geübt zu werden. Man hat keine Vorſtellung: welche Vernachläſſigung der Rückſicht auf die Leiſtungsfähigkeit der Stimmorgane, auf die Gedankenſammlung und Freiheit der Stimmung, ja auf den gewohnten Anſtand — bei Einrichtung von Theatern üblich iſt, während dieſe grade darauf zielen ſollte, zu den Künſtlern eine würdige Sprache zu reden, einen edlen Sinn zu erwecken, der alle Trivialitäten fernhält.

Die Bühneneinrichtung hat eine ſehr umfaſſende Entwicklung gewonnen und iſt inſofern eine vollkommene zu nennen, als Conſtructionen und mechaniſche Vorrichtungen gefunden worden ſind, welche die verſchiedenartigſte Geſtaltung der Scene zulaſſen. Die

Kunſt der Scenirung iſt frei geworden von jeder conventionellen Hemmung, von allen mechaniſchen Hinderungen.

Mit Recht durfte nun aber auch von den künſtleriſchen Vorſtänden die richtige und geſchmackvolle Anwendung ſo vieler ſceniſcher Erfahrungen und Hilfsmittel erwartet werden. Es durfte erwartet werden, daß der Ausſtattungsreiz, den man an Oper und Ballet verſchwendete, den claſſiſchen Schauſpielen im rechten Verhältniſſe nicht vorenthalten werde, dagegen aber auch Decorationsprätenſionen ſich nirgends dem Ton und Inhalte eines Dramas vordrängten. Es durfte erwartet werden, daß aus den außerordentlichen Fortſchritten, welche die Decorationsmalerei gemacht hatte, auch eine ſorgfältige maleriſche Aufſicht über alle Scenerie hervorgehen werde, damit nicht Decorationsſtücke von verſchiedenem Styl, verſchiedener Farbe und Beleuchtung zuſammengeſtellt werden, die Bühnenrequiſiten, Möbel und ſonſtige Geräthe zur Decoration ſtimmen, wie dieſe zur dargeſtellten Zeit, Sitte und Vorgängen.

Von den Darſtellern mußte freilich noch erwartet werden, daß ſie allgemeiner ihr Spiel in Zuſammenhang mit der Decoration ſetzten, daß ſie die maleriſche Perſpective derſelben mehr berückſichtigten, beim Auftreten und Abgehen, bei Richtung der Bewegungen u. ſ. w., daß ſie Bäume, Felsſtücke, Statuen, Altäre, Treppenſtufen u. ſ. w. für Stellungen und Gruppen mehr be=

nutzten und ihrem Spiele durch einen gefälligen Gebrauch der Möbel im Converſationsſtücke etwas mehr Unbefangenes, häuslich Gewohntes oder Charakteriſtiſches gäben. Noch immer iſolirte der deutſche Schauſpieler ſeine Darſtellung zu ſehr vom Bühnenapparat und hielt am alten Herkommen der Faceſtellung im Proſcenium, wohl auch am Souffleurkaſten feſt, er entzog dadurch ſeiner Darſtellung ein wichtiges Moment der Lebendigkeit und Natur, dem Ganzen des ſceniſchen Eindruckes die harmoniſche Zuſammengehörigkeit, das maleriſche Geſammtleben.

Derſelbe Mangel an Uebereinſtimmung und künſtleriſtiſcher Durchdringung war in Bezug auf das Coſtum immer noch wahrzunehmen, dieſes für die Schauſpielkunſt wichtigſte Hilfsmittel, weil die ſichtbare Geſtalt und ihre Charakteriſtik davon abhängig iſt.

Die Coſtumtreue war allerdings zu einem Grundſatz geworden, den Niemand mehr offen läugnen mochte, die Anwendung aber ſchwankte bei den tonangebenden Bühnen noch zwiſchen der peinlichen, oft überflüſſigen, ja hinderlichen Richtigkeit, welche von dem angeſtellten Coſtumier ausging und einer Umgehung derſelben, welche die Eitelkeit, Unwiſſenheit und der ungeläuterte komödiantiſche Geſchmack einzelner Mitglieder durchzuſetzen wußte: bei untergeordneten Bühnen war das Beiſpiel der größeren, oder Noth, Bequemlichkeit, Laune und Vorliebe maßgebend; um ſo mehr, als dieſe Theatermitglieder ſich ihr Coſtum auf eigne Koſten, ganz oder theilweis, ſchaffen müſſen. Das Reſultat der kritiſchen Fehde über das Coſtum läßt ſich in folgende Uebereinkunft zuſammenfaſſen: daß der Geiſt des dramatiſchen Gedichtes, wie er die ganze Darſtellung beſtimme, auch maßgebend für das Coſtum ſein müſſe. Wenn Tieck demnach mit Recht begehrte: daß nicht nur mit einer phantaſtiſchen, ſondern auch mit einer manierirten Auffaſſung des Dichters das Coſtum der Darſtellung harmoniren müſſe*), ſo ergiebt ſich mit demſelben Rechte: daß überall, wo der Dichter coſtumgetreu gezeichnet, oder wenigſtens das Coſtum der Zeit, in welche er ſeine Handlung verlegt, nicht geradezu verletzt habe, auch die Tracht der Darſteller coſtumtreu ſein müſſe; verſteht ſich immer in künſtleriſcher Behandlung.

Aus jenem Grundſatze aber von der Uebereinſtimmung der Darſtellung in Geiſt und Geſtalt geht weiter die Nothwendigkeit hervor: ſolchen Stücken, für welche der Dichter keinen hiſtoriſchen Moment beſtimmt hat, mit vorſichtigem Takte eine ſolche Coſtumperiode anzuweiſen, in welcher ihre Vorgänge und das eigenthümliche Leben ihrer Geſtalten am Glaublichſten ſein werden.

---

*) Dramaturg. Bl. II, 221.

Erwägt man nun daß, wie unabhängig auch der Dichter ſeinen Standpunkt wählen mag, ſein Gedicht doch immer das Gepräge ſeiner eigenen Zeit und deren geiſtiger Begrenzung tragen wird, ſo geht die Regel daraus hervor: daß man kein Drama durch das Coſtum der Darſtellung in eine ſpätere, fortgeſchrittenere Culturperiode verſetzen darf, als die iſt, in welcher der Autor lebte; man würde ſonſt für die Denk- und Handlungsweiſe der Perſonen einen ſpäteren, alſo reiferen und unbilligeren Maßſtab erzeugen, und die Wahrſcheinlichkeit des dramatiſchen Lebens beeinträchtigen*). Eine Rückverſetzung in eine frühere Zeit, als in welcher der Dichter lebte, kann dagegen oft erſprießlich wirken. Aber leichter iſt es dieſe Regeln zur Anerkennung, als zur Ausführung zu bringen. Trotz der immer mehr wachſenden Hilfsmittel an erſcheinenden Bilderwerken, war die Kenntniß der künſtleriſchen Vorſtände von den Kleidertrachten noch ſehr wenig verbreitet, der Sinn für Coſtum überhaupt unter den Künſtlern noch wenig geweckt. Daher war auch die Fähigkeit: dieſe ungewohnten Kleider, Waffen, Geräthe u. ſ. w. zu tragen und zu handhaben, unausgebildet, man ſah die Darſteller fremd und unbeholfen, oder immer nur geputzt damit. Selten war es immer noch, daß ein Darſteller ſich in ſeinem Coſtum wie in ſeinen eigenen Kleidern bewegte, ja daß er Haltung, Gang und Bewegungen mit ſeinem Coſtum in Uebereinſtimmung zu ſetzen vermochte, oder daß er nur aus Bildern abgenommen hätte, wie eine jede Kleidertracht ihre beſondere Art ſie zu tragen mit ſich bringe. Ein Beſtreben jedes Coſtum nach dem modernſten Geſchmack zuzuſtutzen, war immer noch an der Tagesordnung; was ſich vornehmlich in der Haartracht auffallend machte. Die Damen gaben ſchwer die Vorliebe für ihre Modefriſur auf, die Herren für die Barttracht, die ſie für kleidſam hielten, und ſtörten dadurch die Totalwirkung des Coſtums für jeden Kundigen; und deren gab es ſchon mehr im Publicum, als leider auf der Bühne.

---

*) Dies würde mit Shakeſpeare's Luſtſpielen, mit Molière's, Leſſing's, Goethe's, Schiller's, Iffland's bürgerlichen Stücken der Fall ſein.

Die Aufgabe, welche ſeit 1773 bei der Aufführung des „Götz von Berlichingen“ mit Einführung der Coſtumtreue der deutſchen Schauſpielkunſt erwachſen war: auch coſtumtreu zu ſpielen, dieſe Aufgabe hatte ſie nur in einzelnen Beiſpielen gelöſt. Der Fülle der ihr erwachſenen Hilfsmittel in Decorationen, Requiſiten und Coſtumen hatte ſie ſich noch nicht vollſtändig bemächtigt, ſie mit ihrem Leben nicht durchdrungen, und wir können nicht fehl gehen, wenn wir dies Zurückbleiben in eben=

mäßiger Entwicklung, dem Mangel und der Unfähigkeit künſtleriſcher Direction zuſchreiben.

Wie ſtand nun das Verhältniß der Schauſpielkunſt zur Dichtkunſt, zu der geiſtigen Nahrung, die ſo entſcheidend auf ihr Leben einwirkt? Es war in den Richtungen der vorhergegangenen Periode*) fortgeſchritten, in Verleitung zur Manier oft, aber auch zur Kräftigung für das Beſte. Reichlich quoll der Strom moderner dichteriſcher Production, auch mannigfaltig, und das Gewicht der älteren claſſiſchen Schätze fiel immer ſchwerer in die Schale.

Ueber Raupach's Einfluß hat uns ſein Berliner Wirken unterrichtet. Wenn ſchon der Umfang des Hohenſtaufen-Cyklus die Darſteller hie und da ermüdet hatte, ſo hob doch die unermüdliche Erfindungs- und Geſtaltungskraft des Dichters ſie immer wieder aufs Neue. So brachte er in demſelben Jahre, in dem er die „Hohenſtaufen" abſchloß, i. J. 1837 ein fünfactiges bürgerliches Schauſpiel „Die Geſchwiſter", das ſehr ſchöne Aufgaben enthielt, und brach im nächſten Jahre dem anecdotiſchen hiſtoriſchen Luſtſpiele mit „Vor hundert Jahren" die Bahn, die von ſeinen Verächtern ſehr bald mit „Zopf und Schwert“ und „Gottſched und Gellert“ verfolgt wurde. Das Schauſpiel „Die Geſchwiſter“ hatte er unter dem Namen „Leutner“ herausgegeben, um der Behauptung ſeiner Feinde zu begegnen: daß er die Aufnahme ſeiner Stücke nur dem Credite ſeiner Firma, nicht ihrem Werthe verdanke. Noch einen, aber weniger verdienten, Erfolg hatte er 1839 mit dem Luſtſpiele „Die Lebensmüden“, dann ſah er noch einige Stücke, die freilich in ihrer Ausführung immer dürrer wurden, gleichgiltig aufgenommen und erlebte: wie in wenigen Jahren das deutſche Repertoir, das ſeit 1825 von ſeinen Stücken beherrſcht wurde, ſich faſt gänzlich davon leerte. Er hatte genützt, was er ſollte*).

---

*) IV. Bd. Cap. 4.

Immermann hatte indeſſen i. J. 1838 nochmals verſucht mit ſeinem Trauerſpiele: „Die Opfer des Schweigens“ — dem letzten Reſultate ſeiner romantiſchen Richtung — auf der Bühne Fuß zu faſſen; die Neugeſtaltung ſeines „Trauerſpiels in Tyrol“: „Andreas Hofer“, ſollte aus Hofrückſichten noch von dem deutſchen Repertoir zurückgehalten werden**).

Mit gutem, wenn auch vorübergehendem Erfolge erſchienen im Verlaufe dieſer Periode die ernſten Arbeiten von Michael Beer, Julius Moſen,

---

*) Bd. IV. S. 180.

**) In ſeiner Integrität erſchien das Trauerſpiel erſt 27 Jahre nach Düſſeldorf, mit dauerndem Beifall auf der Karlsruher Hofbühne.

Holtei, Prutz, Dingelſtedt, Klein, Griepenkerl, der hochpoetiſche „Columbus“ von Karl Werder, die Stücke von Reibiſch, Logau, Köſter, Roſt, May, Moſenthal, Zedlitz, Herrmannsthal, Prechtler und Andern, welche, deutſchem Geiſte treu, unſrer Kunſt förderliche Thätigkeit brachten. Ein Nachfolger Grillparzer's, in minderer Kraft, erſchien 1837 Halm (Münch von Bellinghauſen), mit größtem Beifall aufgenommen. Er brachte den Darſtellern willkommnen, formenſchönen Stoff, von dem ſie ſüß genährt und in anmuthigem Maße geübt wurden; erſtarken aber konnten ſie nicht dabei. Ein energiſcheres Talent trat mit Hebbel auf, das aber im Gefühlverletzenden ſeine Anziehungskraft finden wollte und darum nicht fand.

Merkwürdiger Weiſe nahm mit dem Verlöſchen der Raupach'ſchen Production ſein Gegner ſeine Stelle ein, das Haupt der literariſchen Partei, die ſich „das junge Deutſchland“ nannte — im Grunde aber nur ein Ausläufer der „jeune France“ war —: Karl Gutzkow brachte 1840 ſein erſtes Stück „Richard Savage“ und erprobte binnen fünf Jahren ſein erfinderiſches und biegſames Talent in allen Gattungen, mit großer Geſchicklichkeit.

An Lebenswärme litten ſeine Geſtalten Mangel, ſie waren geiſtreich, aber blutarm, und erſt in der zweiten Hälfte von Gutzkow's Productionszeit fand die

Menſchendarſtellungskunſt dramatiſches Fleiſch und Blut in ſeinen Stücken; daneben aber ausgeklügelte, ſchattenhafte Seltſamkeiten *), denen ſie nur ein blendendes Scheinleben verſchaffen konnte.

Aehnlich verhielt es ſich mit der Gutzkow'ſchen Sprache, ſie bot den Gedanken in glänzender Außenſeite, nicht in ſtichhaltiger Wahrheitstiefe, die epigrammatiſche Spitze war es, die tendenziöſe Beziehung, die verblüffende Phraſe, mit der er den Schauſpieler prunken ließ.

Dieſer fand die Beifallsbegierde ſo herrſchend in allen Zügen der Gutzkow'ſchen Gedichte, die Ueberzeugung von der lebendigen Individualität derſelben ſo gering, daß er die Effectjagd mitmachen, der pſychologiſchen Wahrheit, der treuen Seelenmalerei ſich entſchlagen mußte und helfen: mit einer Kette von Phraſen und Momenten überraſchende Spielerei zu treiben. Die verſchiedenen Kataſtrophen von Gutzkow's Stücken, den Theatern zur Auswahl angeboten **), zeigten ihm handgreiflich, daß es dem Dichter um Anderes zu thun ſei, als um gewiſſenhafte Durchführung poetiſcher Anſchauungen.

Von Gutzkow's Stücken haben ſich am beifälligſten auf dem Repertoir erhalten, und mit Ausſicht auf Dauer, das Luſtſpiel: „Urbild des Tartüffe“ und das Trauerſpiel „Uriel Acoſta“, im Uebrigen wird er immer als ein Förderer der modernen Virtuoſität gelten, wie er ihr Vertheidiger war. Er ſtellte in Abrede, daß das ſich iſolirende Virtuoſenthum das Grundverderben der neueren Schauſpielkunſt ſei*) — „die traurige Redensart vom „Enſemble“ ſollte man im Munde der Stümper laſſen. Um eines lahmen Mitgauls willen ſoll ein muthiger Renner ſeine Kraft zügeln? Soll ein Genius ebenſo ſchleppen, ebenſo nüchtern im Tretrade ſeine monotone Schuldigkeit thun? — Nicht der Verfall der Schauſpielkunſt, ſondern die Regeneration derſelben beginnt mit Seydelmann“. — Was konnte der Vertreter ſolcher Behauptungen für die Schauſpielkunſt ſein!

---

*) wie die Hauptfiguren im „Weißen Blatt" und „Letzten November", dem Authographenſammler in „Anonym", dem Königslieutenant.

**) bei „Richard Savage", „Werner", „Ella Roſa".

Heinrich Laube, der Gutzkow's Nachtreter genannt worden iſt — und in der That, in den erſten fünf Jahren von deſſen Erfolgen geleitet zu ſein ſcheint — zeigte in ſeinen erſten Stücken: „Monaldeschi“ und „Struenſee“ dieſelbe franzöſiſche Mache des jungen Deutſchlands, das Lehnen auf die politiſche Phraſe, die geſucht piquanten, nicht grade und geſund gewachſenen Charaktere — nur ohne Gutzkow's eminentes Talent —. Bald aber entwickelte er an Zeitgemälden wie „Gottſched und Gellert", „Die Karlsſchüler", „Prinz Friedrich", neben einem entſchiedenen Regietalent in Bau und Durchführung der Scenen, eine realiſtiſche Charakteriſtik, eine naturtreue Durchführung der ſorgfältig aptirten Rollen, die wenigſtens die Menſchendarſtellungskunſt bei ihrer Beſtimmung erhielt. In ſeinem „Graf Eſſex" forderte er ihr auch einen edleren Styl ab.

---

*) in „Unterhaltungen am häuslichen Heerde“, 1861 Nr. 49.

Laube hat die Schauſpielkunſt richtiger verſtanden und ſie mehr geachtet als Gutzkow; aber in allen ſeinen Dramen iſt der Regiſſeur bedeutender als der Dichter.

Mit reinem Sinn und friſchem, eigenthümlichem Tone hatte Guſtav Freytag mit „Kunz von Roſen" den Kampfplatz betreten, den er erſt mit „Valentine" behauptete, und darin der Schauſpielkunſt Charaktere von neuem Gehalte brachte. Nur einmal, mit ſeinem „Graf Waldemar", ſchien der männliche, deutſche Geiſt ſich in die franzöſiſche Strömung hineinſchwemmen zu laſſen, aber er ſollte, am Schluſſe dieſer Periode, in ſeinen „Journaliſten" zu ſeiner Selbſtändigkeit ſich wieder finden; in ſeinem Trauerſpiel „Die Fabier" aber 1860 ſich zur ſtrengſten Tragik erheben. Die inhaltreiche Geſchloſſenheit ſeiner eigenthümlichen Charaktere, ihr intenſiver Humor, ihre Würde ohne Prätenſion hat das innere Leben der Schauſpielkunſt dankenswerth geſtärkt.

Im hohen Grade that dies die urwüchſige Dichterkraft Otto Ludwig's, die auch erſt 1850 mit der

Waldtragödie „Der Erbförſter“ und 1853 mit den „Makkabäern“ hervortrat. Hier war — im ſchärfſten Gegenſatze zu dem genußſüchtigen Idealitätsbehagen, wie zu dem haut-goût der unnatürlichen Ueberreiztheit — die finſtre Tiefe, wie die ſonnige Begeiſterungshöhe der Menſchenſeele, die volle Wahrheit der Natur in warmer Liebe aufgefaßt der Darſtellung geboten.

Wir ſehen: es erwuchs der Schauſpielkunſt immer wieder dichteriſcher Beiſtand, um der Förderung der virtuoſen Demoraliſation entgegenzuwirken, und überſchauen wir das Gebiet des Luſtſpiels und bürgerlichen Schauſpiels, ſo finden wir der dichteriſchen Gaben von theils unſchädlichem, theils wohlthätigem Einfluß genug.

Töpfer, Albini (Meddelhamer), Feldmann, Plötz, die Schriftſtellerin A. P.*), J. E. Mand, Lederer, Berger, Wilhelmi, Görner, von Putlitz ſind allerdings noch als zur Kotzebue'ſchen Schule gehörig zu betrachten, weil ſie in ihren gefälligen Aufgaben wenig mehr als eine gefällige Routine von ihren Darſtellern verlangten. Bauernfeld ſchrieb immer noch vornehmlich Concertſtücke für den Converſationston des Burgtheaters, Carl Blum bearbeitete engliſche und italieniſche Originale für die Virtuoſität von Berliner Talenten. Benedix, deſſen nur allzufruchtbares Talent, von 1838 an, unabläſſig Stücke lieferte, die bei heitrer und glücklicher Combination und unbefangener und geſchickter Benutzung des Dageweſenen, im Allgemeinen der Schauſpielkunſt nur gewohnte Aufgaben brachten, beſchäftigte ſie doch auf immer nützliche Weiſe und gab in ſeinen gelungenſten Arbeiten begabten Talenten Gelegenheit zu glücklichen Schöpfungen und deren ſorgfältiger Durchführung; Stücke wie: „Der Vetter“, „Der alte Magiſter“ und „Lügen“ ſehen daher verdienter Dauer auf dem deutſchen Repertoir entgegen. Eduard Devrient und Hackländer traten mit der Forderung von feinerer Charakterführung an die Darſtellung heran. Merkwürdig aber und ein Zeugniß von der immer gleichen Fähigkeit des deutſchen Publicums, verſchieden individuelles Leben aufzufaſſen und neben einander zu ſchätzen, war es, daß in dieſer Periode, in der friſche Kräfte wie Hebbel, Gutzkow, Laube um den Beifall rangen, und mit geiſtreichem Raffinement die Menſchheit verweichlicht, überreizt bis zum Krampfhaften, genußſüchtig, ſelbſtiſch, keiner Selbſtverläugnung und Aufopferung mehr fähig auf der Bühne abſpiegelten, daß daneben, von 1835 an zehn volle Jahre lang, die zahlreichen Stücke eines ſtillen, liebenswürdigen, weiblichen Talentes auf allen Bühnen willkommen geheißen werden konnten, Stücke, welche mit mäßiger aber wohlthuender Wirkung, eine gut geartete Menſchheit zeigten, in der nur geringe Doſis von Thorheit oder Fehlbarkeit, ſanft zu löſende Conflicte herbeiführte. Dieſe Arbeiten der Prinzeſſin Amalie von Sachſen brachten dem Publicum und den Künſtlern gemüthliche, deutſche Familienabende, in denen der Rauſch und Schwindel verführeriſcher Extravaganz ſich unter milder Frauenherrſchaft legte und die von mixpickles und ſpaniſchem Pfeffer brennenden Gaumen, durch die lindernde Milch einfacher Zuſtände wieder zu natürlichem Geſchmack kamen.

---

*) Schauſpielerin Pauline Werner, ſpäter Raupach's Frau.

Indeſſen verdienſtvolle Talente, wie Gottſchall, May und andre, noch nicht zu dauernden Wirkungen gelangen konnten, beherrſchte je länger je mehr ein anderes weibliches Talent das deutſche Repertoir immer entſchiedener.

Charlotte Birch-Pfeiffer begann i. J. 1828 Romane zu dramatiſiren und gewann ſich ſchon 1829 die Gunſt des Theaterpublicums. „Pfefferröſel“, „Hinko der Freiknecht“ und „Glöckner von Notre Dame“ wurden Zugſtücke, erregten aber den Vorwurf: daß die Verfaſſerin damit die Uebertreibung der Melodramenwirkungen heimiſch mache und die Darſteller zur Couliſſenreißerei verführe. Sie gerieth in den Verruf: nur hohlen Effecten nachzujagen und wurde dieſen Verruf nicht los, auch als die Arbeiten ihrer erſten Periode ſchon von ihren viel beſſeren Arbeiten, auch zahlreichen Originalen, vom Repertoir verdrängt worden waren*).

Sie verſtand es meiſterlich die Darſteller ihrer Rollen ins vortheilhafteſte theatraliſche Licht zu ſtellen, bereitete ihnen dadurch wohlfeile Erfolge, legte ihnen die Rollenentwicklung bequem zurecht, verſah ſie mit praktiſch nutzbaren Anweiſungen für das Spiel, that eigentlich die Arbeit für die Darſteller — denen ſie auch in der redneriſchen Ausführung die Arbeit bedeutender Gedankenentwicklung erſparte —, woher es denn kam, daß ihre Stücke von den geringſten Komödiantentruppen mit guter Wirkung gegeben werden konnten, von fähigen Kunſtgenoſſenſchaften aber zu den lohnendſten Erfolgen ausgebracht wurden. Die Aehnlichkeiten der Birch mit Kotzebue liegen zu Tage, aber die Schauſpielerin unterſchied ſich von dem Schriftſteller darin: ihre Arbeiten hatten einen durchaus deutſchen Charakter, ſie waren züchtig und vertraten die Volksmoral in jedem Zuge. Ferner waren ſie ganz und gar darauf gerichtet, die Schauſpielkunſt auf's Vortheilhafteſte auszubringen. Die epigrammatiſche oder tendenziöſe Richtung, das Benutzen von Dingen und Vorgängen, welche außerhalb der Handlung ihres Stückes, des Baues ſeiner Rollen lagen, waren ihr ganz fremd und auf dieſem blos ſchauſpieleriſchen Wege ihrer literariſchen Thätigkeit hat ſie ihrem Stande nicht nur eine Fülle bequemer und allerdings verweichlichender Triumphe gebracht, ſondern auch einige Aufgaben, welche immer zu ernſter Arbeit herausfordern werden *).

---

*) ſie hat v. J. 1828 bis 1868 an 100 Stücke und Operntexte geſchrieben, unter denen ſie weit über die Hälfte als Originale bezeichnet.

Es konnte nicht fehlen, daß die allgemeinſte Verbreitung ihrer Stücke, der Beifall und Gewinn, den ſie davon hatte, der Frau Birch die größten Anfechtungen zuzogen und daß man die Schwächen ihrer Arbeiten ſchonungslos bloßlegte. Man ſchalt ſie erfindungsarm, ja räuberiſch, weil ſie mit der leichten Arbeit der Dramatiſirung fertiger erzählender Gedichte wuchre, aber die große Zahl derer, welche ſich in gleichen Arbeiten verſuchten, ſcheiterten doch daran.

Daß nur ihre geläufige Kenntniß der Bühnenbedürfniſſe, ihre Routine: die Routine der Darſteller zu benutzen, die Vorliebe für das Mittelmäßige bei dem Publicum, deſſen Anſchauungsweiſe ſie nie überrage, ſie beliebt machen, daß ihre Arbeiten oberflächlich und gedankenarm ſeien u. ſ. w., dies Alles wiederholte man vierzig Jahre lang, aber man verſchwieg oder anerkannte nicht, daß außer ihrer Fähigkeit: die Schauſpielkunſt zu glänzender Wirkung zu bringen, Frau Birch

---

*) Dahin ſind „Marquiſe von Villette“, „Waiſe von Lowood“, „Grille“ u. ſ. w. zu zählen.

grade die Fähigkeiten in reichem Maße beſaß, welche ſelbſt die bedeutendſten Dramatiker unter ihren Zeitgenoſſen in geringerem Grade, die Mehrzahl aber gar nicht hatten. Sie verſtand, neben der geſchickten Wahl ergiebiger Stoffe, dieſelbe zu richtigem dramatiſchen Bau zu verwerthen, ſie verſtand die Oekonomie der Wirkungen. Ihr Beiſpiel lehrt: von welch entſcheidendem Gewichte dieſe Eigenſchaften für die dramatiſche Dichtkunſt ſind. Endlich darf man nicht vergeſſen, daß Frau Birch in der Beherrſchung des Repertoirs Raupach's Erbin geworden iſt, ſie auch denſelben Dank wie er verdient: durch den Reichthum ihrer Erzeugniſſe den Einfluß der Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen gedämmt zu haben.

Wie wenig die Schriftſteller, welche zahlreich zur dramatiſchen Production herandrängten, ſich auf die Wahl der Stoffe und auf die Natur des Dramas verſtanden, zeigten zwei, in dieſer Epoche beſonders ſtark verfolgte Richtungen, die nämlich: wiſſenſchaftliche oder künſtleriſche Berühmtheiten, ferner hiſtoriſche Perſonen und Vorgänge auf die Bühne zu bringen.

Armuth an wirklich dramatiſcher Erfindung war offenbar der innerſte Grund beider Erſcheinungen. Man wählte berühmte Gelehrte, Dichter, Maler, Schauſpieler, Muſiker zu dramatiſchen Helden, einer meiſt anekdotiſchen Handlung, vornehmlich doch des Vortheils willen, den man ſich von der Neugier des Publicums verſprach: berühmte Männer — oft der nächſten Vergangenheit — auf der Bühne zu ſehen. Vergeblich führten die achtenswerthen kritiſchen Stimmen den Nachweis, daß das Wirken eines Künſtlers oder Gelehrten an ſich nicht dramatiſch ſei, und daß, wenn man rein menſchliche Conflicte darſtellen wolle, die Celebrität dazu unnütz und ihr Hineinziehen ein unwürdiges Anreizungsmittel, meiſtens eine Herabſetzung der berühmten Perſon vor der Nation ſei; Dichter wie Schauſpieler waren viel zu tief in die Speculation auf den „lauten Markt“ verſunken, als daß ſie den äußerlichen Profit der Celebritätsdramen hätten fallen laſſen. Und doch war die Schauſpielkunſt dabei übel daran. Sie gerieth in eine äußerliche Spielerei mit Nachahmung von Maske, Kleidung, Haltung und kleinen Manieren berühmter Perſönlichkeiten, ohne Möglichkeit das innere Leben derſelben überzeugend zu reproduciren. So wenig es einem dieſer Autoren gelang Raphael, Shakeſpeare, Molière, Goethe, Schiller, Mozart u. ſ. w. zur Befriedigung derer, die jene Größen verſtanden, reden zu laſſen, ebenſowenig vermochte der bedeutendſte Schauſpieler: ſie in ihrer menſchlichen

Eigenthümlichkeit und zugleich in dem Nimbus ihres Andenkens darzuſtellen.

Einen vollſtändig widrigen Beigeſchmack hatten gar jene zahlreichen Celebritätsdramen, welche Bühnengrößen vorführten, wobei dann an die Darſteller, neben der mimiſchen Unlösbarkeit ihrer Aufgabe — denn wer ſtellte Eckhof, die Neuber, die Schweſtern Ackermann, Ludwig Devrient, Raimund u. ſ. w. überzeugend dar? — auch ſtets die Zumuthung gerichtet war: die bunten Lappen alles Anſtößigen und Lächerlichen des Couliſſenlebens dem Publicum auszukramen, eine Selbſtblamage, welche durch ein paar Prunkreden über Standesbeſtimmung und Begeiſterung nicht gut gemacht werden. Dieſe Stücke gingen meiſt aus der gemeinſten Speculation auf den Theaterklatſch hervor.

Aber die Unfähigkeit ächt dramatiſchen Stoff zu erfinden oder aufzufinden war doch auch Urſache des Gedränges nach dem hiſtoriſchen Drama.

Seitdem Goethe's „Götz“ und „Egmont“, Schiller's „Wallenſtein“, „Maria Stuart“, „Jungfrau“ und „Tell“, Shakeſpeare's „Julius Cäſar“ und „Coriolan“, „Macbeth“, „König Johann“ und einzelne Stücke aus dem großen hiſtoriſchen Cyklus als Ehrenſchmuck des Repertoirs anerkannt waren, ſeitdem ſelbſt Raupach mit der Reihe ſeiner Hohenſtaufenſtücke durchgedrungen, ſchien es theils Ehrenſache für die Dichter geworden zu ſein, nur auf dem vor=

nehmen Gebiete hiſtoriſcher Vorgänge ihre Stoffe zu ſuchen; theils trachteten die unproductiveren Köpfe das Deficit ihrer Erfindungs- und Geſtaltungskraft durch die Würde bedeutender Namen und Begebenheiten zu decken und meinten Großes geleiſtet zu haben, da ſie Großes unternommen hatten.

Die Erfahrung aber zeigt, daß nur die bedeutendſte Dichterkraft den hiſtoriſchen Stoff zum dramatiſchen zu verwerthen vermag. Treffend ſagt Freytag: „Das edle Metall der Dramenſtoffe lagert in den Steinmaſſen der Geſchichte faſt immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt; man muß danach zu ſuchen wiſſen“. Das menſchlich nahe, individuelle Intereſſe aus den umfänglichen hiſtoriſchen Vorgängen hervorzukehren und durch lebendig warme Charakterentwicklung zu feſſeln, die dramatiſche Bedingung zu erfüllen: daß wir die Vorgänge durch die Charaktere regiert ſehen, nicht dieſe durch jene, dieſe ſchwere Aufgabe bei hiſtoriſchen Stoffen iſt nur den größten Dichtern, ohne Verletzung der hiſtoriſchen Wahrheit gelungen. In faſt allen hiſtoriſchen Dramen aber der letzten 25 Jahre — und es ſind deren unendlich mehr geſchrieben, als aufgeführt worden — iſt ein großer Schatz von Kenntniſſen, Geiſt, auch Poeſie an dieſe verfehlten Arbeiten aufgeopfert — in faſt allen ſehen wir das Drama nur als dienende Form für die Hiſtorie; ſelten bemächtigt ſie ſich ihres Gegenſtandes, ſie unterliegt ihm meiſtens. In der epiſchen Breite des Begebenheitlichen büßen ſie die dramatiſche Kraft, das individuelle Leben ein, die Chronologie gebietet darin, nicht die künſtleriſche Nothwendigkeit. Beängſtigt von der Fülle des Begebenheitlichen, wohl wiſſend, daß die vorgeſchrittene Verbreitung der Geſchichtskenntniß im Publicum nicht mehr erlaubt von der hiſtoriſchen Wahrheit abzuſehen — wie Goethe und Schiller es theilweis gethan — nehmen dieſe Dichter ihre Zuflucht zu einer Aneinanderreihung von ſchildernden Scenen, die immerhin nur abgeriſſen erſcheinen und, weil ſie die lang und eng verflochtene Motivirung eigentlich hiſtoriſcher Reſultate damit verletzen, das Stück nun ebenſo unhiſtoriſch machen, als es undramatiſch wurde. Dieſe hiſtoriſchen Dramen ſind meiſtens nur dialogiſirte Chronik, wenn nicht gar die geſchichtlichen Figuren nur Masken ſind, welche moderne politiſche Controverſe aufführen.

Auch bei dieſen Erzeugniſſen der dramatiſchen Literatur kommt die Schauſpielkunſt übel fort, denn ihnen geht der eigentliche Zweck lebendiger Menſchendarſtellung ab. Und dieſer Zweck des Dramas überhaupt, wie er die Intereſſen der Dicht- und Schauſpielkunſt eng vermählt und ſich an der einfachen Probe erweiſt: daß jedes gute Stück auch gute Rollen hat, d. h. daß der Schwerpunkt des Dramas in der Perſönlichkeit liegt und dieſe dem Schauſpieler zur gedeihlichen Aufgabe wird, dieſen Zweck finden wir in hiſtoriſchen Dramen am ſeltenſten erreicht.

Und könnte die Bühne jemals zur Dienſtbarkeit jener literariſchen Anſchauung verurtheilt werden: daß die Dramatik weſentlich auf die Geſchichte angewieſen ſei, jener Verordnung, die Julius Moſen giebt: „Der Dramatiker ſoll den Proceß der Weltgeſchichte als Referent von der Bühne herunter dem Publicum vortragen“, ſo müßte das Drama wieder zu einer Reihe von redenden Bildern aus der Myſterienzeit und die Schauſpielkunſt zur bloßen Repräſentation hiſtoriſcher Geſtalten wie damals heiliger werden *).

Das eine Gute hatte der Zug zum hiſtoriſchen Drama offenbar: es erhielt nationalen Sinn bei den Dichtern, denn man hat keine franzöſiſchen Vorbilder in dieſer Gattung; dagegen nährte es das excluſiv deutſche Bücherdrama fort und fort — wohin die undramatiſchen und formloſen dialogiſchen Gedichte von je her geflüchtet — obſchon in dieſer Epoche der Grundſatz: daß ein Drama nur durch die Darſtellung ſeinen Zweck erfülle, und in ihr erſt ſeinen Werth erweiſe, faſt allgemein anerkannt war.

Allerdings muß gerechter Weiſe der Druck erwogen werden, welchen die Cenſur der Höfe, die Rückſicht auf Staats- und Standesverhältniſſe, noch immer auf die dramatiſche Kunſt bei den tonangebenden Bühnen ausübten, weil es eben Hofbühnen waren, die oft

---

*) I. Bd. S. 55.

weniger aus ernſten, als aus Schicklichkeitsgründen und Rückſichten ſchwierig waren. Vielen hiſtoriſchen Dramen, welche zu ihrer Darſtellung der Kunſtmittel der vorragendſten Bühnen bedurften, war ſo das sceniſche Leben verwehrt; vielleicht wäre ſogar manches, ganz aus der Gedankentiefe und der Bewegung der Zeit geſchöpfte Gedicht entſtanden, das der Beſtimmung der Schauſpielkunſt: Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit zu ſein, würdig entſprochen hätte, wenn die Scheu vor der Cenſur es nicht noch vor der Geburt erſtickt hätte.

Freilich wird das ernſte Drama eigentliche Meiſterwerke durch die Theatercenſur nicht eingebüßt haben, denn das Tiefbedeutende läßt ſich in ſeinem Werden nicht hindern und iſt für ſeine Wirkung nicht an die Zeit ſeines Entſtehens gebunden; es kann warten. Dem Luſtſpiele dagegen, das die Thorheiten der Zeit zur Erkenntniß bringen ſoll und dem dafür ſehr ſchnell der fruchtbarſte Moment entſchlüpfen kann, ihm mußte alle peinliche und kleinliche Rückſicht der Theatercenſur entſchieden nachtheilig bleiben. Und dieſe war grade in dieſer Epoche, in der ſich die revolutionäre Bewegung vorbereitete, immer lauernder und ſtrenger geworden.

Ein glücklicher Griff, wie Bauernfeld ihn mit ſeinem ſymboliſch politiſchen Luſtſpiele „Großjährig“ that, — worin er Thorheit und Gefahr jener Regierungsmaßregeln: das Volk in ſteter Unmündigkeit zu erhalten, andeutete — gelingt nur ſelten. Uebrigens gereichte dieſe Umgehung der Cenſur wohl der politiſchen Stimmung zu einer kleinen Genugthuung, der Kunſt Menſchen darzuſtellen aber nicht zum Gewinn. Was ſollten ihr ſymboliſche Schattengeſtalten? So blieb für die Luſtſpieldichter derſelbe Entſchuldigungsgrund, wie in der vorhergehenden Epoche*) beſtehen, wenn ſie ſich an oberflächliche, ſogenannte harmloſe Stoffe machten und in der Berührung des Körpers der Zeit nicht über die Anſpielung hinausgingen. Dichter wie Deinhardſtein gründeten ihr ganzes Renommé darauf, daß ihre Stücke nirgends anſtießen, ja kaum irgend etwas berührten und ſo wurde ihr Nichts zum willkommenſten Etwas.

Daß demnach unſern Luſtſpieldichtern gelang, durch alle dieſe Schwierigkeiten hindurch der Schauſpielkunſt unter vielen willkommenen, auch dauernd ehrende Aufgaben zu bringen, beweiſt, daß das deutſche Luſtſpieltalent ſo unergiebig nicht iſt, als gewohnheitsmäßig behauptet wird.

Dem überrheiniſchen Einfluſſe gab unſere Bühne ſich noch immer allzuwillig hin. Von andern fremdländiſchen Dichtern finden wir wenig mehr auf den deutſchen Repertoiren. Die Spanier waren überlebt, Moreto's „Donna Diana“, durch Weſt's Bearbeitung uns angeeignet, war faſt der einzige Rückſtand der ehemaligen Hingebung unſeres Repertoirs an die Spanier. Vom Dänen Henrik Hertz hatte vornehmlich „König René's Tochter“ kurze Zeit Verbreitung gefunden und der Schauſpielkunſt noch weichlicheren Gedichtſtoff, als der ganz verſchollene Oehlenſchläger gegeben. Modern italieniſche und engliſche Dichter erſchienen in einigen Bearbeitungen Carl Blum's, Sheridan's „Läſterſchule“ tauchte nur vereinzelt auf. Die ſogenannte claſſiſche Tragödie der Franzoſen war, bis auf Schiller's Ueberſetzung der „Phädra“, als gänzlich aufgegeben zu betrachten, dagegen behaupteten fort und fort die franzöſiſchen Dichter der Zeit ihren unabwendbaren Einfluß auf die deutſche Bühne und ihr Publicum, theils belebend durch ihre Erfindungskraft, Combinationsgeſchicklichkeit, Leidenſchaft, Geiſt und Anmuth, doch weit verderblicher durch ihre leichtfertige Formengewandtheit, ihre Effectjagd und durch ihre zerſetzende Unſittlichkeit.

---

*) IV. Band, S. 233.

Immer entſchiedener wurde die Tendenz des franzöſiſchen Dramas: die Ehrfurcht vor der Ehe zu untergraben, es gab kaum ein einziges ernſtes Stück ohne den Reiz des Schuldbewußtſeins ehelicher Untreue, kein Luſtſpiel, deſſen Atmoſphäre nicht die Ironie über allen Wahn von Schuldloſigkeit überhaupt geweſen wäre; der getäuſchte gute Glaube wurde der Inhalt der ganzen modern franzöſiſchen Komödie, der betrogene Ehemann ohne es zu wiſſen, ihre bis zum Ueberdruß wiederkehrende Lieblingsfigur und der Glaube an Tugend das ſpecifiſch Lächerliche in ihr. Da dieſe Demoraliſation gewandt verſchleiert oder beluſtigend auftrat, ſo konnte die in dieſem Punkte geſchmeidige Theatercenſur ſie ignoriren, um ſo mehr, als ſie ſich gewöhnt hatte vor jedem in Paris mit Beifall gegebenen Stücke ihres Spruches ſich zu begeben. Und dies ging ſo weit, daß unſere Hofbühnen Stücke wie „Graf Irun“ und „Schach und matt“*) bereitwillig aufführten, obgleich ſie vom blindeſten Haß und giftiger Verläumdung gegen das Fürſtenthum dictirt waren, während aus den deutſchen Claſſikern jede verdächtige Beziehung auf Hof und Regierung ausgemerzt wurde, gälte es auch dabei die ſchönſten Gedanken zu unterdrücken, den Bau des ganzen Dramas zu verletzen.

So ſtellte denn das Repertoir dieſer Epoche grelle Effectſtücke, wie: „Ein Weib aus dem Volke“, „Die Familie des Bajazzo“, neben unſere Claſſiker, wie dies in der vorhergehenden Periode mit den Criminalmelodramen geſchehen war, und außer den, der Schauſpielkunſt mit Recht willkommenen Luſtſpielen wie: „Helene von Seiglière“, „Damenkrieg“, „Miniſter und Seiden=

---

*) Stücke, die für Frédéric Lemaître geſchrieben waren, deſſen virtuoſe Bravour die Apologie der Verruchtheit war.

händler“ und „Glas Waſſer“, wurde die Fluth des Unbedeutenden und Schädlichen in ungeſchickten Ueberſetzungen — an denen ſich ſogar Hoftheater-Intendanten betheiligten — willkommen geheißen.

Und dieſer Einfluß auf die deutſche Bühne griff tiefer, er durchdrang immer merklicher die deutſche Production. Nicht nur daß das „Glas Waſſer“ zur Schablone für eine große Zahl deutſcher Luſtſpiele wurde, unſere literariſchen Tagesarbeiten fingen an ſich die franzöſiſche Formengewandtheit anzueignen und mit derſelben Geſchicklichkeit, nur plumper, auf den Hang zur Depravation in den großen Städten zu ſpeculiren.

In Berlin bildete ſich, mit den zahlreich anwachſenden Privatunternehmungen, gegen die Mitte des Jahrhunderts, nicht nur durch Ueberſetzung und locale Zurichtung franzöſiſcher Stücke, ſondern auch durch deren Nachahmung ein Wetteifer in Beſchmutzung unſerer Bühnen-Literatur aus; in Entſittlichung der Darſteller, wie des Publicums. Und leider muß conſtatirt werden, daß faſt alle Repertoire dieſer Peſt ſich öffneten.

Man muß den Wiener Vorſtadttheatern das Zeugniß ſtellen, daß ſie erſt dem Beiſpiele dieſer Berliner Poſſen, und zwar langſam, gefolgt ſind; immerhin war auch dort der franzöſiſche Einfluß auf die Volksposse durch dieſe ganze Periode hindurch deutlich, wie wir dies bei Betrachtung der Neſtroy'ſchen Stücke ſchon wahrgenommen *). Aber es hielt ſich doch noch ein geſunder lebenswarmer Volkston in den ſogenannten Charakterbildern, welche an die Stelle der Zauberpoſſe getreten waren, es erhielt ſich in ihnen das Drama in allen ſeinen Bedingungen und immer noch eine beſtimmte Richtung auf Volksmoral**). Ernſt wie die Zeit geworden war, wurden es meiſt die Stoffe der Wiener Volksſtücke, eine oder zwei komiſche Figuren mit ihren Couplets repräſentirten allein den Reſt der alten Poſſe, freilich nicht immer luſtig, oft voll ätzender Schärfe, wie Neſtroy ſie brachte, immer aber wurde der geſunde Antheil am Drama — an einem Abſchnitt Menſchenleben, an lebenswarmen Vorgängen — noch befriedigt. Wir können uns hieraus des Schluſſes nicht erwehren, daß in Wien die Geſundheit des Volksſinnes noch dauerhafter war, als in Berlin, denn dort begann ſich eine Behandlung der Poſſe zu bilden, welche nicht nur die Sittlichkeit der Bühne, ſondern das Weſen des Dramas bedrohte, ſeine Bedeutung und ſeinen Inhalt in bloße Schauſtellung und Witzreißerei aufzulöſen beſtrebt war.

So ſehen wir, bei anfänglichem Anſchluß an die Wiener Muſter, ſchon in Poſſen wie „100,000 Thaler“,

---

*) S. 286.

**) Z. B.: „Die Frau Wirthin“, „Einer von unſre Leut“ u. ſ. w.

„Wenn Leute Geld haben“, „Der gebildete Hausknecht“, „Actienbudiker“, Durchführung einer Handlung oder einer Volksmoral ſehr loſe behandelt und ſehen die Schmachperiode der Berliner Poſſe ſchnell heranrücken, in welcher dramatiſcher Inhalt gänzlich aufgegeben werden ſollte. Eine kaum verbundene Reihe von Scenen des Berliner Lebens ſollten dafür entſchädigen, in denen ſeine ſchlimmſten Seiten, die Vergnügungsſucht, Schwindelei und Unſittlichkeit, mit vielem Behagen durch Localredensarten, und politiſch tendenziöſe meiſtens witzarme und zotenreiche Couplets illuſtrirt werden. Es bildeten ſich für dieſe ſittlich dramatiſche Entartung beſondere Darſtellungstalente, ſelbſt weibliche, aus und ein Genie der Localkomik wie Helmerding — deſſen Darſtellung immer über die Inhaltloſigkeit ſeines literariſchen Stoffes täuſchte, — trug durch den Credit ſeiner Erfolge die Gattung, an die er ſeine Schöpfungskraft wegwerfen mußte, faſt auf das ganze deutſche Repertoir über.

Der Dresdner Poſſen des dort beliebten Komikers Räder muß noch gedacht werden, weil in ihnen noch das Bemühen fortwirkte: die Zauberpoſſe, die alte hanswurſtiſche Maſchinenkomödie lebendig zu erhalten. „Der Weltumſegler wider Willen“ und „Der arteſiſche Brunnen“ geben davon noch anerkennenswerthes Zeugniß, aber der Autor, arm an Phantaſie, Witz und eigentlich komiſcher Kraft, gerieth bald in die Nothwendigkeit, den Schwerpunkt ſeiner Stücke auf Decoration und Maſchinerie zu verlegen und damit gar auf den noch nicht dageweſenen Behelf: aus den Berliner Ballets ſeine Dramen zu machen. Es war dies nur ein Mittel, die feenhafte Decorationspracht jener Luxusbühne, an einer Kette von gehaltloſen Scenen und banalen Couplets, herbeizuziehen.

Unſere Betrachtung verläßt die deutſche Volksposſe ausgehöhlt und verkommen, die wir in eigenthümlicher nationaler Kraft und reicher, bunter Fülle, aus den Anfängen des mittelalterlichen Dramas, im Zauberſchimmer unſerer Mährchenwelt, — als einen Nachhall aus Ariſtophaniſchem Geiſte — hatten hervorquellen ſehen. Wenn irgend etwas uns die Hoffnung auf Erhebung der deutſchen Dramatik in volksthümlichem Geiſte nehmen dürfte, ſo wäre es dieſer Rückblick auf das Schickſal des Volksdramas.

Laſſen wir von dieſer unteren Schicht der dramatiſchen Dichtung, bis in ihre höchſte geiſtige Region die Schlußbetrachtung ſchweifen, ſo finden wir: es iſt nicht Mangel an Schaffenstrieb, an Talent, Geſchicklichkeit und Kenntniß, den wir im Intereſſe der Schauſpielkunſt zu beklagen haben, es iſt zum Theil der Mangel an eigentlichem dramatiſchen Tact und mehr noch an Geſinnung und Tüchtigkeit des Charakters bei den Dichtern. Gewiß iſt, daß die menſchliche Größe, welche in den Meiſterdichtern der Kunſt ihre großen Antriebe, ihre dauernde Führung gegeben hat, nicht von Allen gefordert werden kann, welche der Schauſpielkunſt gedeihlichen Gedichtſtoff zu bringen vermögen, aber ein gewiſſer Grad von ſtraffer und unabhängiger Geſinnung iſt immer dazu nöthig.

Man konnte ſie bei den dramatiſchen Schriftſtellern der vorigen Periode in dem guten Glauben von ihrer Berechtigung erkennen: mit dem ſie ihre Erzeugniſſe ſowohl der Schauſpielkunſt wie dem Publicum als Pflichtgebote abſoluten Geiſtes, aufnöthigen wollten*). Jetzt hatte die Anſicht der Dichter ſich geändert, ſie hatten begriffen, daß ſie, um zu wirken, im Einverſtändniß mit der Darſtellungskunſt, in Kenntniß und Berückſichtigung der Auffaſſungsfähigkeit des Publicums ſich befinden müßten. Man ging vom Idealitätsprincip zu dem der Realität über. Jäh, wie dieſer Umſchlag der Anſicht geweſen, wurde nun auch der Gegenſatz des daraus hervorgehenden Verfahrens: man that dem Publicum und den Darſtellern zu viel zu Liebe. Anſtatt daß Dicht- und Schauſpielkunſt ſich gegenſeitig corrigiren ſollen, avilirten ſie ſich.

Aber auch in dieſer Periode der Entartung wächſt der poetiſche Nationalgeiſt fort, ſtill und groß zwiſchen

---

*) IV. Bd. S. 183 u. f.

Allem, was den Tag bewegt. Wenn er ſich ſchöpfungskräftig auch nur in einzelnen Erſcheinungen zeigt, in Verbreitung reiferer Erkenntniß und Befeſtigung des beſſeren Geſchmackes ſehen wir ihn unläugbar mächtig wirken.

Die Ehrfurcht vor unſeren claſſiſchen Dichtern, — in den zwanziger Jahren ſo erkältet und geſunken — hatte in den dreißiger und vierziger Jahren ſich kräftiger als jemals aufgerichtet. Die Verehrung für Leſſing, Goethe, Schiller, die Anerkennung des ſtammverwandten, ewig muſtergiltigen Shakeſpeare war in dieſer Periode eigentlich erſt unantaſtbar eingeſetzt und verbreitet, die germaniſchen Claſſiker waren jetzt erſt wahrhaft volksthümliche Autoritäten geworden, ihr Cultus ins Gemüth der Nation gewachſen.

In den zwanziger Jahren hatten die kritiſchen Verunglimpfungen, in denen man ſich gefiel: einen der Weimar'ſchen Meiſter gegen den andern herabzuſetzen, hatte der Schwall der Nachtreter der großen Dichter das Theaterpublicum gegen ihre Schule, und damit gegen die Meiſter ſelbſt erkältet; mehr noch wirkte die Vernachläſſigung, welche die Stücke auf den meiſten Bühnen erfuhren. Schiller und Goethe wurden gewöhnlich in veralteter, ermatteter Beſetzung, in herabgekommener Scenirung aufgeführt, Leſſing war mit den bürgerlichen Stücken für Rococo erklärt. Da trat im Schooße der Kunſtgenoſſenſchaften das Bedürfniß nach bedeutenderem Gedichtſtoffe, als die Gegenwart ſie brachte, verlangend hervor, die Ueberzeugung, daß das Talent nur an den großen Dichtern wachſen und Ruhm erwerben könne, reagirte mit entſchiedener Spannkraft gegen den herrſchenden Zuſtand. Die Gaſtſpielrepertoire zeigten wieder überwiegend claſſiſche Titel, ein Erfolg zog den andern herbei, einzelne mit Sorgfalt und friſchen Kräften unternommene Aufführungen bewieſen die ſiegreiche Kraft der großen Meiſter und ſo wurden die Bühnenvorſtände für „die guten alten Stücke“ um ſo mehr wieder gewonnen, als der auffallende Umſtand: daß von den modernen Stücken — mit ſo großer Beifallsbeeiferung ſie auch anfangs aufgenommen werden mochten — nur die wenigſten ſich auf dem Repertoir erhielten, und ſo die Nöthigung hervortrat: in möglichſt guten Aufführungen der claſſiſchen Stücke, dem Repertoir feſten Beſtand zu geben.

Wie Shakeſpeare hiebei immer voller ins Gewicht fiel, wie durch immer neue Ueberſetzungen, immer mehr Verſtändniß des großen Meiſters ſich verbreitete und ſeine Werke allgemeineres Bühnenleben gewannen, als dies ſelbſt in England der Fall war, das gehört ebenfalls zu den geſchichtlichen Ergebniſſen der letzten Jahrzehnte.

Was Ludwig Tieck ſchon 1817 von der Bedeutung Shakeſpeare's für die deutſche Kunſt ausgeſprochen*), hatte ſich im Verlaufe der thatſächlichen Entwicklung vollſtändig bewahrheitet. „Shakeſpeare iſt deutſch“, ſagt er, „aber niemals waren die Deutſchen italieniſch, franzöſiſch und ſpaniſch, und darum ſollen auch wir die Spanier, Franzoſen und Italiener ſo wenig als die Griechen auf unſern Theatern nachahmen. Die alte Poeſie iſt auf ihrem Wege in Sophokles erfüllt, in Calderon noch mehr beſchloſſen; die Franzoſen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakeſpeare kann niemals beendigt werden, Alles ſchreibt gleichſam an ihm fort, was im Sinne der wahren großen Welt geſchieht; dieſe Form iſt keine geſchloſſene, kein Werk in ihr iſt das höchſte, einzige oder endende zu nennen, ſondern wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren beſten Beſtrebungen ſchon in Shakeſpeare liegt, ſo ſollen wir uns eben darum von hier aus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunſt finden.“

---

*) Vorrede zum „Deutſchen Theater“.

Die Wahrheit dieſes Ausſpruches hat ſich erwieſen. Die deutſche Dramatik hat alle Auffaſſungsweiſen und alle Formen fremder Kunſt mit begeiſterter Hingebung an ſich verſucht, um bei Shakeſpeare's Muſter ſchließlich wieder anzukommen, deſſen, nationale Verwandtſchaft und innerer Zuſammenhang ſelbſt mit unſern rohen und gemeinen Zuſtänden um das Jahr 1600 ſchon*) ſich ankündigte. Dann haben holländiſche und italieniſche Muſter unſere Dichter geleitet, dann franzöſiſche unſere Bühne gänzlich beherrſcht, bis Leſſing dieſen Bann gebrochen und auf Shakeſpeare gewieſen. Aber ſelbſt nachdem dieſer die Jugend Goethe's und Schiller's enthuſiasmirt, ſehen wir Beide wieder zu den griechiſchen Göttern, ja zur Bewunderung der Franzoſen abfallen, an ihrer nationalen Eigenheit einbüßen und die Schauſpielkunſt auf rhetoriſche Abwege lenken. Dieſe hat ſich dann an ſpaniſchen, däniſchen, franzöſiſchen, ſelbſt an lateiniſchen und griechiſchen Gedichten in Originalformen eifrig verſucht, wie dies keine andere Nation gethan, und indeſſen iſt die Erkenntniß uns immer überzeugender aufgegangen: daß keine conventionelle Idealität die Kunſt Menſchen und menſchliches Geſchick darzuſtellen, geſund und ſtark mache, daß der poetiſche Realismus Shakeſpeare's allein das Lebensprincip der Dramatik ſei; daß Dicht- und Schauſpielkunſt nach dem Vorbilde dieſes naiven Rieſengeiſtes, mit großem heitern Sinn: der Natur den Spiegel vorzuhalten vermögen. Dieſe Erkenntniß: daß Shakeſpeare der Urquell des germaniſchen Dramas ſei, iſt das wichtigſte und beruhigendſte Reſultat der ganzen bisher beobachteten Entwicklung unſerer Kunſtgeſchichte, ſie wiegt alle ihre Mühen, Leiden und Irrthümer auf. Die dramatiſche Dichtung hat jetzt nur zu trachten: von der Abhängigkeit von Shakeſpeare's Formen frei zu werden, damit ſein Geiſt um ſo lebendiger wirken könne.

---

*) zur Zeit der engliſch-niederländiſchen Komödianten. Bd. I, S. 149 u. f.

Die Verſuche: immer mehr Stücke Shakeſpeare's in möglichſt originaler Form für das deutſche Repertoir zu gewinnen, waren, mit mehr Glück als früher, fortgeſetzt worden. Die Autorität des Dichters war gewaltig gewachſen, ſeine Werke wurden mehr geleſen, ſeine Formen wurden dem Publicum wie den Darſtellern geläufiger, die ganze Behandlungsweiſe der Darſtellung wurde ſicherer und flüſſiger. So konnten in den dreißiger Jahren ſchon jene älteren Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Luſtſpiele, welche faſt nur in Benutzung der Fabel beſtanden — wie Beck's „Quälgeiſter" (Viel Lärmen), Holbein's „Liebe kann Alles" (Widerſpänſtige) — von den Originalen — wenn auch noch ſtark modificirt — verdrängt werden; auch griff von da ab keine ſolche Umarbeitung mehr Platz, wie viele auch noch verſucht wurden, ſich auf Goethe's Ausſpruch berufend: daß Shakeſpeare der deutſchen Bühne nur in Umgeſtaltungen anzueignen ſei.

Gleichzeitig aber bewährte das von Schröder eingeſchlagene Verfahren ſich immer mehr: Shakeſpeare's Gedichte weſentlich nur durch Hinweglaſſungen dem modernen Verſtändniſſe und Geſchmack zugänglicher zu machen, auch durch Zuſammenlegung der zerſtreuten Scenen dem Intereſſe mehr von der Stabilität zu geben, welche die Fortentwicklung des Dramas ſeit drittehalbhundert Jahren gewonnen hatte*). Daß aber dies Nothwendige geſchehen müſſe, daß dem Verlangen nach unveränderter Aufführung der Shakeſpeare'ſchen Originale — wie Gervinus es wieder am Schluß der hier betrachteten Periode erhob — nicht nachgegeben werden dürfe, wenn man den größten Dichter zu einem lebendigen Eigenthum der deutſchen Schauſpielkunſt machen wollte, auch dieſe Erkenntniß hatte ſich befeſtigt**).

Auch daß man zu weit gehen könne in dem Bemühen die Zahl der Shakeſpeare'ſchen Stücke auf dem deutſchen Repertoir zu vermehren, erwies ſich an den mit großem Eifer verſuchten Aufführungen in Dresden von „Cymbelin“ und „Antonius und Cleopatra“***).

Man ſoll die Autorität großer Dichter nicht durch Experimente mit ihren unvollkommenen Arbeiten vor dem Theaterpublicum discreditiren, die Shakeſpearebewunderer konnten ſich wohl damit zufrieden geben, daß zwanzig Stücke des großen Meiſters dem deutſchen Repertoir rühmlich gewonnen waren.

---

*) II. Bd. S. 379.

**) In dieſem Sinne begann Eduard Devrient i. J. 1836 in Berlin ſeine Einrichtungen mit „Richard II.“, ſetzte ſie in Dresden und Karlsruhe fort und gewann der letzteren Bühne ein Shakeſpearerepertoir von zwanzig Stücken ſicheren Erfolges.

***) S. 120.

So konnte die deutſche Schauſpielkunſt — trotz Allem was die Ueberſchauung der dichteriſchen Production der letzten Periode Bedenkliches und Niederſchlagendes wahrnehmen läßt — im Vergleich zu der in andern Ländern, doch ſich glücklich preiſen. Der Nachtheil, in dem ſie ſich noch vor hundert Jahren mit ihren dichteriſchen Leiſtungen befunden, war ſeitdem hinlänglich ausgeglichen.

Italiens dramatiſche Literatur war dürftig, und das Bedeutende derſelben, die Werke von Alfieri, Gozzi, Goldoni faſt nicht mehr brauchbar, das größte ſchauſpieleriſche Genie der Welt, Signora Riſtori, vermochte ihr kleines Gaſtſpielrepertoir faſt nur durch Ueberſetzungen zu nähren. In Spanien erſchienen die Stücke des ſiebenzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, nur wie die Geſpenſter der Vergangenheit, ihr eigentliches Leben empfing die Bühne durch Ueberſetzungen und etwa Nachahmungen franzöſiſcher Erzeugniſſe. In England war es nicht anders. Nationale Arbeiten der Vergangenheit und Gegenwart waren ganz in Verfall gerathen, an Shakeſpeare verſuchten ſich ſelten untergeordnete Theater, die Darſtellungsfähigkeit dafür war verſchwunden — Fanny Kemble und Hellen Faucet mußten von der Bühne abtreten aus Mangel an Mitſpielern. Nur zu irgend einem luxuriöſen Schaugepränge wurde hie und da eines von Shakeſpeare's weniger bedeutenden Stücken benutzt; das ganze volksthümliche Theater Englands war franzöſiſch geworden. Das Repertoir Frankreichs aber war weſentlich modern, im ganzen Lande hielt nur eine einzige Bühne in Paris, das théâtre français, einige Reſte ſeiner tragédie classique und comédie Molière feſt, um nicht einzugeſtehen: daß die franzöſiſche Kunſt mit ihrer Vergangenheit gebrochen habe und von dem, was der Tag bringt, abhängig geworden ſei.

Die deutſche Schauſpielkunſt aber hatte ſich jetzt den, von der engliſchen Bühne faſt aufgegebenen Shakeſpeare zum unverlierbaren Eigenthum gewonnen und damit ihre Wurzeln tief in den Boden urgermaniſchen Geiſteslebens getrieben, das die Entfaltung unſerer Dramatik bis in fernſte Zeit mit ihren Anfängen in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung erhalten und Tieck's Weiſſagung vollſtändig erfüllen muß.

Will man aber, nach dieſer Ueberſicht, den Einfluß richtig bemeſſen, den die dichteriſche Production auf die

Schauſpielkunſt dieſer Epoche ausgeübt, ſo darf man nicht überſehen: welche Geſtalt und Gewalt das Drama in der Oper bekommen hatte und welchen Rückſchlag dies auf die deutſche Darſtellungsweiſe ausüben mußte, nicht nur weil an den meiſten Bühnen Oper und Schauſpiel noch eng verbunden waren, ſondern weil im ganzen Verlauf der Kunſtgeſchichte immer die Oper das Schauſpiel fortgeriſſen, nie das Schauſpiel der Oper das Maß auferlegt hat.

Spohr und Marſchner griffen nicht mehr durch neue Werke in die Entwicklung ein. Lortzing und Flotow, welche auf heiterem Gebiete die Popularität gewannen, boten der Darſtellung natürliche und nicht zu Ausartung verführende Aufgaben, ebenſo die mit Begierde übertragenen franzöſiſchen Opern von Auber, Halévy, Adam.

Anders verhielt es ſich mit der großen Oper, in der noch immer Spontini's Einfluß und der der Roſſini'ſchen Nachfolger: Bellini und Donizetti, hier zu übertriebener Aeußerung der Leidenſchaft, da zu der größten Verweichlichung des Ausdruckes reizte; ja mit Meyerbeer in eine Combination der raffinirteſten Effecte gipfelte. Mit bienenemſiger Sammelkunſt wurde in dieſen Werken ein grelles Durcheinander von erprobten ſceniſchen und muſikaliſchen Wirkungen zuſammengetragen; der Unſinn in den dramatiſchen Motiven*), die muſikaliſche Langeweile zur Vorbereitung auf den Eintritt eines glücklichen Motives, als Würze gebraucht, um die abgeſtumpften Nerven des Publicums wieder genußfähig zu machen; die Ueberraſchung, der Reiz des Augenblicks aufs Dreiſteſte ausgebeutet**). Es charakteriſirt die Zeitrichtung und ihre Art die Bühne aufzubrauchen, wenn man ſieht wie zwei bedeutende Talente: Scribe und Meyerbeer — der Eine im Luſtſpiel als Meiſter bewährt, der Andere fähig ein abgerundetes Meiſterwerk, wie den vierten Act der „Hugenotten“, zu componiren — ſich verbünden konnten, um wie beim Ausgange des ſiebenzehnten Jahrhunderts***), alle Opernmittel bis zur Selbſtvernichtung zu überbieten: und das Publicum zu kitzeln, zu erſchrecken, zu verblüffen und ſchließlich zu überſättigen.

Daß dieſe Opern den Geſchmack der europäiſchen Theaterwelt ſo lange Zeit beherrſcht, wird Zeugniß geben vom Geiſte dieſer Zeit. Aber dieſe Thatſache mußte auf die Darſtellungskunſt einen gefährlichen Rückſchlag üben. Zu den überſpannten Affecten, die ſeit Spontini aus der Oper anſteckend herüberreichten, war jetzt der Kunſtgriff gekommen: durch eine Moſaik von

*) Man denke an die Vaterliebe des Teufels in „Robert“.

**) So die Verwandlung todter Nonnen in Hetären, die willkürlich wechſelnden Bilder im 3. Act der „Hugenotten“, die Schlittſchuhpartie im „Propheten“.

***) I. Bd. S. 284.

einzelnen, mit Talent und geſchickter Effectberechnung aptirten Momenten zu glänzen und die allmälige Entwicklung der Seelenſtimmungen abſichtlich zu vernachläſſigen.

Die mächtige Stütze, welche vor 70 Jahren in Gluck's Opern der Darſtellungskunſt geworden*), drohte zu verſinken, als ihr Cultus in Berlin und Dresden nachließ, wenn derſelbe nicht neuen Antrieb in den 50er Jahren von Karlsruhe aus erhalten hätte, dem Mannheim und München willig folgten.

Indeſſen waren Richard Wagner's Werke erſchienen, Gluck's declamatoriſche und charakteriſtiſche Richtung zu ſchärfſter Ausprägung bringend, wenngleich mit Anwendung ſehr verſchiedener muſikaliſcher Formen und Mittel. Wagner's Werke traten deutlich erkennbar als eine Reaction gegen die induſtriell frivole Richtung auf, welche in Meyerbeer ihren Gipfel gefunden. Ein ernſter Geiſt, eine ſtrenge Zumuthung an das Publicum zog die üppig reichliche Theilnahme wieder ſtraffer an, machte an die Darſtellung wieder den Anſpruch durchgeführter Seelenzuſtände und unterſtützte den wahrheitsgetreuen Ausdruck.

So iſt es immerhin tröſtlich aus dem erdrückenden Uebergewicht, welches die Oper mit jedem Jahre mehr über das Schauſpiel erlangt hatte, doch auch die Spuren des beſſeren Geiſtes wiedererſtehen, ihn in den claſſiſchen Werken noch erhalten zu ſehen. Daß aber die Oper es war, auf deren Einfluß im Allgemeinen alle Uebel des modernen Theaters zurückzuführen ſind, iſt ein unbeſtreitbares Erfahrungsreſultat der Theatergeſchichte.

---

*) III. Bd. S. 80 u. f.

Die Oper hat den Ausſtattungsluxus gebracht und mit dem Zwange: das Geld dazu zu ſchaffen, den vorherrſchend induſtriellen Antrieb, adminiſtrative Ueberſpannung und Ruin; ſie hat den geiſtigen Genuß an der dramatiſchen Kunſt immer mehr zu einem ſinnlichen, gedankenloſen ausgehöhlt, wohl gar zum bloßen Nervenreiz entſtellt; durch ihre übertriebenen und affectirten Wirkungen hat ſie die Darſtellungskunſt verführt, durch das Furore ihrer Beifallsſtürme auch die Schauſpieltalente fortgeriſſen zum Effect um jeden Preis und ſie durch die fabelhaften Golderntem der Geſangsmatadore zu fieberhafter Unſtätheit und Gewinnſucht verlockt.

So muß der Verführung der Oper ein großer Theil der Uebel zugeſchoben werden, die wir am neueſten Zuſtande der deutſchen Schauſpielkunſt beklagen.

Mangel an Talenten hatte mindeſtens keinen Theil daran, denn der hervorragenden Künſtler hatte das deutſche Theater noch immer genug, um jedes andere Land, ſelbſt Frankreich, darin zu übertreffen, und wenn ſie in einer großen Hauptſtadt zu vereinen geweſen wären, ſo würde Paris nicht eine gleiche Anzahl haben aufſtellen können, welche — ſei es durch anerkannte

Meiſterſchaft in idealer oder realiſtiſcher Richtung, ſei es durch glänzende perſönliche Begabung, ſei es durch Feinheit, Correctheit und künſtleriſche Intelligenz — unbeſtrittene Beliebtheit oder eminenten Kunſtwerth in gleichem Maße beſeſſen.

Mit welchem Stolze hätte der Kunſtfreund auch auf dieſe letzte Periode und ihren Reichthum an Talenten blicken dürfen, zu welcher Vollendung hätte ſich die deutſche Schauſpielkunſt aufſchwingen können, wenn alle dieſe vorragenden Fähigkeiten von einem Geiſte, einer Geſinnungstreue, einer Achtung vor den großen gemeinſamen Intereſſen ihrer Kunſt belebt geweſen wären.

Das rechte Maß überall zu bewahren, iſt dem menſchlichen Geſchlechte nicht beſchieden, aber mit dem Fortwachſen der ſchon in der vorigen Periode hervorgetretenen künſtleriſchen Demoraliſation*) wurden alle die Auswüchſe der Schauſpieldarſtellungskunſt in ein Syſtem der Virtuoſität gebracht. Der Correctheit der alten Schulen gegenüber kam eine Art von Schule der Incorrectheit auf, weil man ausgefunden hatte: daß das Richtige, Maßvolle und Schöne veraltet und verbraucht ſei, daß man damit keine großen Geſchäfte mehr machen könne

---

*) IV. Bd. Cap. 5.

Denn die allgemeine Fertigkeit der Schauſpielkunſt hatte ſich ja gehoben*), ſelbſt der Schlendrian nahm ſich unanſtößig aus für den, der wenig Inhalt forderte. Die Schauſpielkunſt war ins Schlepptau des nivellirenden Zeitfortſchrittes genommen worden. Perſönliche Ungeſchicktheit und Lächerlichkeit erlaubte man ſich ſelten mehr im gewöhnlichen Leben, ſo war ſie auch von der Bühne geſchwunden; ſeitdem der Vers Gemeingut aller Schulknaben geworden war, zerbrach ſich auch kein Schauſpieler mehr die Zunge darüber; der Vorgang ſo vieler ausgezeichneter Künſtler hatte dem ganzen Stande eine Menge von Handgriffen, Hilfsmitteln und Effecten zugeführt; — eine reiche Erbſchaft, mit der nur ſchlecht gewirthſchaftet wurde. Sie wäre vortrefflich zu einem guten Enſemble zu benutzen geweſen. Aber es galt jetzt ſich auszuzeichnen, und wer das wollte, der mußte entweder das Correcte, Wahre und Schöne ſeines Spieles bis zur Vollendung zu treiben ſuchen, oder zur gefälligen oder frappanten Manier, zur Uebertreibung, Ueberraſchung, Seltſamkeit in Miſchung aller erprobten Effecte ſich wenden. Dieſer Weg war der bequemere, alſo wurde er eingeſchlagen und nach beſtimmtem Syſtem verfolgt, das aus den bisherigen

---

*) IV. Bd. S. 254.

Virtuoſenerfahrungen ſich erbaut hatte und ſich in einzelnen ausgeſprochenen Maximen kennzeichnet. Z. B. „der große Künſtler darf nie auftreten, ohne des beifälligſten Eindrucks gewiß zu ſein“. Er darf alſo niemals eine undankbare Rolle ſpielen, nie eine untergeordnete, ſondern nur ſolche, in denen der Dichter bereits dem Spieler alle Trumpfe in die Hand giebt, in denen auch der mittelmäßige Schauſpieler Beifall findet; dieſen iſt dann der Nachdruck der ausgezeichneten Virtuoſität hinzuzufügen zu unfehlbarem Triumphe.

„Ferner darf der große Künſtler nie ohne Beifall von der Bühne abtreten.“ Dazu müſſen alſo die Abgangsreden zugeſtutzt, wo es nöthig die Gedichte, ſelbſt claſſiſche Meiſterwerke, zerriſſen werden, um taugliche Reden an den Schluß der Scene zu bringen.

„Der große Künſtler wächſt durch geringe Umgebungen, darum iſt es zweckmäßig, ſeine Gaſtrollen an untergeordneten Bühnen zu ſpielen, auch durch Einrichtung der Stücke die Rollen der Mitſpieler unbedeutender zu machen.“

Von ihnen ſich abzuſondern, weicht er ſchon im Anzuge vom allgemeinen Coſtum ab, ſpricht entweder leiſer als alle Anderen, gewöhnlich aber viel lauter; ſie in Schatten zu ſtellen und die Aufmerkſamkeit auf ſich allein zu concentriren kommen alle die Mittel an die Reihe, die ſeit Iffland ſo unendlich überboten ſind.

„Den großen Künſtler kennzeichnet die Prätenſion“, darum ſucht er ein Aufſehen erregendes Auftreten und läßt, bevor er ſeinem Mitſpieler antwortet, entweder eine kleine Pauſe der Spannung, oder er ſchneidet ihm durch raſches Einfallen das letzte Wort ab. In Auffaſſung und Ausführung der Rolle ſucht er zu überraſchen, lange Pauſen, gleichgiltige Haltung, ſelbſt eine Weile langweiligen Vortrags müſſen den Glanz dem plötzlich hervortretenden Effecte (grellen Aufſchrei u. ſ. w.) vorbereitend ſteigern u. ſ. w.

Wie ſteht dagegen Schröder's Grundſatz? „Es kommt mir gar nicht darauf an zu ſchimmern und hervorzuſtechen, ſondern auszufüllen und zu ſein. Ich will jeder Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere ſein kann.“

Auf ſolche correcte Maxime ſich zu ſtützen lag nicht im Entfernteſten in der Berechnung der Matadore, ſo ſtützten ſie ſich auch nicht — wie ſonſt die vorragenden Talente es nannten: — auf den Beifall der beſten Köpfe, ſondern nur der Menge, und auf keine Tugend, ſondern nur auf die Schwächen des Publicums, das ſo gern, von dem eigentlichen Kunſtwerke ab, ſich auf die Perſönlichkeit wendet; denn jenes fordert Antheil, dieſe nur Sympathie oder Antipathie, die beide ſchnell gefaßt ſind und keiner Raiſon bedürfen, auch keine annehmen. Darum lehnten die Virtuoſen alles Gewicht auf Geltendmachung der Perſönlichkeit, die geiſtige oder ſinnliche, darum ſuchten ſie dieſe immer in den Vorgrund der Darſtellung zu ſchieben und ängſtlich jeden verdächtigenden Schatten von ihrer unantaſtbaren Herrlichkeit zu verſcheuchen*).

Denn wie auch zu dieſer Zeit der Trieb ſich auszuzeichnen auf allen Gebieten leidenſchaftlicher, perſönlicher, ſelbſtſüchtiger und eitler geworden war, bei den Bühnenmatadoren war er zu einer dämoniſchen Beſeſſenheit angewachſen, und dieſer Theaterteufel machte von Natur gutgeartete Gemüther dem Reinmenſchlichen abwendig, verblendete ſie gegen den Werth von Pflicht, Achtung, Vertrauen, Liebe, Freundſchaft, Bande des Blutes, Heimath, Familienleben, Vaterland; reißt ſie mit Spielergier raſtlos fort, zur Befriedigung unerſättlicher Selbſtſucht**); läßt ſie die Welt nur nach der

---

*) Seydelmann, zum Beiſpiel, der in der Rolle des Brandon ſein Meſſer zu ziehen hat, um Eugen Aram's Nachgiebigkeit zu erzwingen, aber durch ein vorgehaltenes Piſtol unterwürfig gemacht wird, überraſchte ſeinen Mitſpieler in der Vorſtellung, indem er ſtatt des Meſſers ſelbſt ein Piſtol zog, um ihm das Uebergewicht der Schußwaffe zu entziehen.

Rott, als Santinelli in „Monaldeschi“, ſtahl im letzten Zwiſchenacte die Tiſchglocke, damit die Königin nicht nach ihm klingeln könne. Dabei ertappt, erklärte er mit Heftigkeit: „Ich bin kein Schauſpieler, der auf die Klingel kommt, ich ſpiele keine Bedientenrollen“.

Charlotte von Hagn verweigerte die Darſtellung der Mariane in „Verirrungen“: „Ich will nicht immer Rollen ſpielen, in denen ich gebeſſert werde“.

**) George Sand ſagt merkwürdige Worte über den Theater-

Zahl ihrer Schaubühnen ſchätzen, in der Menſchheit nur ein klatſchendes und zahlendes Publicum kennen.

Eine auffallende Erſcheinung dabei iſt es, daß, nachdem das deutſche Theaterperſonal im vorigen Jahrhundert und in den erſten Decennien des jetzigen, nur eine verſchwindend kleine Anzahl von Mitgliedern iſraelitiſcher Abkunft gezeigt, auf einmal in den dreißiger Jahren, davon eine große Menge in Oper und Schauſpiel — und faſt alle mit Auszeichnung — hervortreten. Der Bühnenboden war der Mühe werth geworden darauf ſein Glück zu verſuchen und es geſchah mit all der Begabung, all dem zähen Eifer, der Willenskraft und Betriebſamkeit, welche dieſem Stamme mit gutem Rechte ſo große Vortheile gewährt. Ein bemerkenswerther Umſtand iſt dabei auch der, daß nur diejenigen Mitglieder jüdiſcher Abkunft bei der Bühne bleiben, welche lohnende Auszeichnung gewinnen, dagegen diejenigen, welche wahrnehmen, daß ſie nur Ausſicht auf Verbleiben in untergeordneter Stellung haben, die Laufbahn bald wieder aufgeben. Aus unvertilgbarer Begeiſterung am Theater, oder unverbeſſerlichem Hange

---

egoismus: „Un homme peut être jaloux des avantages d'une femme quand cet homme est artiste vaniteux, et un amant peut haïr le succès de son amante, quand le théâtre est le milieu où ils vivent. L'artiste vaniteux a toutes les petitesses, toutes les caprices, toutes les exigeances, tous les ridicules d'une femme coquette“.

zu ſeinem bunten Leben und deſſen zuläſſiger Bummelei — wodurch ſo mancher begabte Menſch kümmerlich dabei feſtgehalten wird — bleibt kein Jude bei der Bühne.

Die ſich aber auszeichnen erlangen es faſt immer durch geſchickten Eklecticismus, durch die Kunſt: alle erprobten Wirkungen zu ſammeln und geſchickt zu verwerthen. Noch hat die deutſche Kunſt kein originelles Talent jüdiſcher Abkunft aufzuweiſen, wie die franzöſiſche es in Rachel beſaß. Der Anlauf, der hie und da mit Eigenthümlichkeit genommen wurde, löſt ſich bald in national übereinſtimmende Eigenheit auf: in den breiten Vortrag einer ſtark colorirten Auffaſſung, in den dargelegten Reichthum von ſtarken Wirkungen und einen Mangel an Anmuth und Würde, welche die Affecte veredeln ſollen, die Freude nicht läſtig, den Schmerz nicht jämmerlich erſcheinen laſſen. Die Familienähnlichkeit von Jerrmann's, Rott's, Deſſoir's und Dawiſon's Spiel ließ ſich mit geſchloſſenen Augen erkennen.

Es wird ſich doch aus der Natur der Dinge rechtfertigen laſſen, wenn behauptet wird, daß der verſtärkte Eintritt des jüdiſchen Elementes in das Theaterleben *) ſeiner induſtriellen Richtung einen ſtarken Sporn eingeſetzt habe.

---

*) Gleichzeitig trat eine große Zahl jüdiſcher Literaten hervor, als Dichter, Ueberſetzer, Poſſenfabrikanten und Journaliſten.

Die modernen Gaſtſpielwanderungen hatten ſeitdem ihren Antrieb gewechſelt. Urſprünglich war dies der Ehrgeiz in erſter Linie geweſen, der Geldgewinn nur in zweiter, jetzt war es umgekehrt: das induſtrielle Intereſſe an ihren Kunſtleiſtungen war das weſentlich Beſtimmende für die Schauſpielvirtuoſen geworden, in ſeinen Dienſt begab ſich der Ehrgeiz.

Im Beginn der Virtuoſenepoche ſah man den Ehrgeiz wohl zur Narrheit ausgeartet und mancher Gaſtſpielreiſende war ſeinen Reiſegefährten im Poſtwagen durch die Anzahl ſeiner erhaltenen oder beſorgten Lorbeerkränze läſtig geworden und hatte ſie ermüdet durch Herzählung der Applauſe und Hervorrufe, die er von jeder Stadt im Gedächtniß hatte, jetzt prahlte man nur mit dem, was man gemacht habe, der Börſenausdruck bezeichnete den Werth der Kunſtleiſtung; man ließ ſogar durch die Journale die Summen aufzählen, die man in dieſer und jener Stadt eingenommen und der höchſte Triumph der Kunſt lag in dem Saldo, den man ſich in der Bilanz mit der Einnahme eines rivaliſirenden Matadors gut gemacht hatte.

So ſollte denn für die hervorragendſten Talente kein anderes Kunſtgeſetz mehr gelten, als der Erfolg, der Caſſenerfolg, der materielle Vortheil*).

---

*) „Unſelig der Menſch“, ruft Schiller, „der mit dem Höchſten, was ſein Geſchlecht vom Schöpfer empfing: mit Wiſſen-

Man darf ſich gegen das niederſchlagende Ergebniß nicht verblenden: daß gerade die größten Talente der Neuzeit zum entſchiedenen Nachtheil der Kunſtentwicklung gewirkt haben.

Glücklich bewahrten noch einige Hoftheater ihre Selbſtändigkeit, indem ſie die Kunſtmatadore zu entbehren wußten, aber was gewann die Kunſt dabei?

Die großen Talente konnten, losgeriſſen vom innigen Antheil am Ganzen der Darſtellung, nicht das werden, wozu ſie, ihrer Begabung nach, angelegt waren; ſie blieben ſtehen auf der Stufe, welche der Maſſenbeifall bezeichnete. Sich ſelbſt zu genügen und den Beſten ihrer Zeit, ihren Kunſtgenoſſen und der Entwicklung ihrer Kunſt zu deren höchſten Zwecken zu dienen — das lag fernab von ihrem Wege. Welcher von den männlichen oder weiblichen Wandervirtuoſen konnte, die Hand auf der Bruſt, das Verdict von ſich ſelbſt abgeben: mein Sinnen und Trachten zielt auf die Offenbarung des Menſchlichen in ſeinen Stärken und Schwächen, ich ſuche die Vollkommenheit dieſer Darſtellung im Dienſte der Wahrheit, zur Freude und zur Veredlung meines Geſchlechtes?

Eckhof, Schröder, Iffland, Ludwig Devrient, Frau

ſchaft und Kunſt, nichts weiter erlangen will, als der Gemeinſte mit dem Gemeinſten.“

Bethmann, Sophie Schröder, Luiſe Müller und mancher Andere durften dies ſagen, trotz aller Schwachheiten, denen ſie auf ihrem Wege unterlagen; die Tendenz ihres Lebens war der Kunſtzweck. Keines der höchſtgefeierten Talente dürfte das in dieſen Tagen von ſich ſagen.

Von dieſem Momente an war der Schauſpielkunſt die unnatürliche Aufgabe geſtellt: ihre Fortbildung mit Beiſeitelaſſung ihrer ausgezeichnetſten Talente zu verſuchen.

V.

Einwirkungen und Ausſichten.

Die Schauſpielkunſt hat, mehr als alle andern Künſte, einen ſocialen Charakter; ſie iſt für ihre Zuſtände nicht allein verantwortlich. Mit den Bewegungen und Ergebniſſen des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Lebens eng verknüpft und von ihnen beeinflußt, iſt ſie auch abhängig von der Stellung und Organiſation, welche man ihr auferlegt, abhängig von manchen ihr fremden Intereſſen, die ſich aber an ihr nähren. Nachdem wir alſo betrachtet haben, was die Schauſpielkunſt gethan, fordert das, was ihr geſchehen iſt, eine letzte Aufmerkſamkeit. Es iſt aus den letzten Decennien manche redliche Bemühung zur Hebung der Kunſt und des Standes zu verzeichnen.

Die Wiſſenſchaft begann ſich eingehender mit der Schauſpielkunſt zu beſchäftigen, ihr immer zahlreichere äſthetiſche Unterſuchungen zu gönnen, ja 1841 erſchien ein eignes Buch von Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, in ihrem organiſchen Zuſammenhange wiſſenſchaftlich entwickelt“, das von den Gelehrten etwas über die Achſel angeſehen, von den Schauſpielern mit der Scheu gemieden, welche alle Künſtler vor wiſſenſchaftlichen Entwicklungen haben, doch von allen Einſichtigen unter ihnen, von allen wahren Freunden der Kunſt, mit achtungsvoller Dankbarkeit und inniger Freude aufgenommen wurde.

Zum erſten Male war in einem gelehrten Werke die Schauſpielkunſt in ihrer Selbſtändigkeit anerkannt, ihre wiſſenſchaftliche Begründung durchgeführt. Mit Rötſchers Buche hatte die Menſchendarſtellungskunſt feſteren Boden gewonnen, für ihre Selbſtachtung, für die Achtung der Welt. Daß das Werk nicht als ein Lehrbuch der künſtleriſchen Technik gelten konnte, vermindert ſeinen Werth nicht, der in ſeiner umfaſſenden theoretiſchen Bedeutung, in der Gedankenentwicklung und Hinweiſung auf das höhere ſittliche Moment der Kunſt, als eine entſchiedene Wohlthat für den Schauſpielerſtand zu betrachten iſt. Nach der Richtung auf die Wirklichkeit hin darf der erſte Verſuch einer geſchichtlichen Darſtellung, mit der Eduard Devrient 1848 in dieſem Buche hervortrat, als eine weitere Bemühung angeſehen werden: der Schauſpielkunſt ihre eigenthümliche Begründung zu ſchaffen. Es wurden hierdurch viele andre theaterhiſtoriſche und dramaturgiſche Forſchungen und Erörterungen angeregt. Abgeſehen von der reichen Literatur, welche die Dramatik in ihrem Total behandelte, iſt zu keiner Zeit der Schauſpielkunſt ſo viel literariſche Bemühung zu Hilfe gekommen.

Daß der Ausfluß des kunſtphiloſophiſchen Vermögens, welcher in die Journaliſtik ſich ergoß, ebenſo wohlthuend gemeint und wirkſam geweſen wäre, iſt leider nicht zu behaupten, auf dieſem Gebiete war in den letzten Decennien Nichts beſſer, Vieles weſentlich ſchlimmer geworden *).

Allerdings wurde die Theaterkritik in den geachteten Zeitungen hie und da von urtheilsfähigen Männern, oft mit Syſtem ausgeübt, ſelten im richtigen Sinne; mit der Belehrung Front machend gegen das Publicum, ſeltener aber noch wurden die unparteiiſchen Standpunkte auf die Dauer behauptet, und ſo dann der Einfluß auf den Künſtlerſtand verloren. Man ſah die ehrenwertheſten Charaktere nicht Stich halten gegen die Verführung der journaliſtiſchen Stellung zu einem eitlen und hochmüthigen Abſolutismus, der bei anfänglicher unbeſtechlicher Zurückgezogenheit, bald Huldigungen und Ovationen annahm, dann ſie forderte und damit endigte: in jeder einigermaßen anſtändigen Form beſtechlich zu werden. Die Summe von Erfahrungen zeigt, daß gegen die Verſuchung der journaliſtiſchen Herrlichkeit kein Charakter ſicher iſt. Auch darum ſollte

---

*) S. IV. Bd. S. 202 u. f.

die Theaterkritik nicht das tägliche Brod der Zeitungsleſer ſein, nur periodiſch, bei Vorgängen, welche der höheren Urtheilskraft würdig ſind, eintreten, oder die Theaterkritiker ſollten, nach Holtei's Ausſpruch: abgeſondert wie die Scharfrichter leben.

Die hauptſächlichſte Wirkung auf den Künſtlerſtand gewannen die elenden Kritiken in den kleinen Tagesblättern und Theaterzeitungen, die ſich mit den Theateragenturen verbreiteten, und die Seydelmann „Fliegenſchmutz auf dem Spiegel der Wahrheit“ nannte.

Man kann dieſe Art der Kritik nur aus der Natur und den Zwecken jener Agenturen verſtehen.

Im J. 1832 gründete der Literat L. von Alvensleben in Leipzig die Wochenſchrift „Allgemeine Theater-Chronik“. Das Redactionsbureau erbot ſich zugleich: den Vertrieb von dramatiſchen Arbeiten, auch Engagements u. ſ. w. zu vermitteln. Es war dies in Deutſchland das erſte Beiſpiel der Nachahmung der Pariſer agences théâtrales. Während die Chronik ſich in wachſender Verbreitung erhielt*), erlangte die damit verbundene Agentur weniger Einfluß, als die ſpäter erſtehenden.

Einer der Souffleure des Berliner Hoftheaters,

---

*) Sie ging ſchon 1834 an Sturm und Koppe über unter Redaction von Victor Kölbel.

Namens Wolff, begann 1834 das Geſchäft ſolcher Theateragentur, er verband damit 1837 die Herausgabe des „Almanachs für Freunde der Schauſpielkunſt“*) und brachte durch ſeine rührige Durchtriebenheit das Geſchäft in ſo raſchen Flor, daß er bereits 1847 ſich mit einem namhaften Vermögen davon zurückziehen konnte. Der Erweis, den Wolff von der ungewöhnlich reichlichen Erwerbsquelle der Theateragentur lieferte, verbreitete raſch eine Menge derſelben über ganz Deutſchland.

Die Verwandlung der ſtabilen Bühnen in Winter- und Sommertheater**) machte ſie faſt unentbehrlich, und Directionen wie Theatermitglieder von dieſen Agenten abhängig. Selbſt die Vorſtände der ſtabilen, ja der vornehmſten Bühnen fanden es allmälig bequem, ihr Perſonal durch die Nachweiſung und Vermittelung der Agenten zu recrutiren und die vorragendſten Talente zogen es auch bald vor: ihre Gaſtſpiel- und Engagementsangelegenheiten durch dieſe Vermittler betreiben zu laſſen***). Hatten dieſe doch ihren Geſchäftsverkehr mit allen Vorſtänden, theilweiſe deren Vertrauen, alſo auch Kenntniß von Gunſt und Ungunſt der momentanen Theaterſituationen, und hatten ſie doch auch noch das Mittel der Reclamen durch ihre Theaterzeitungen in der Hand. Denn jede Agentur hielt ſich eine ſolche, ſowohl zur Geſchäftsverkündigung, als um eine öffentliche Stimme innerhalb der Theaterwelt zu haben. Daß über dieſen Kreis hinaus dieſe Zeitungen wenig oder nichts wirkten, war gleichgiltig, denn ihre Kritiken hatten nur einen Geſchäftszweck innerhalb der Theaterwelt. Zunächſt lobten dieſe Blätter ihre Abonnenten, oder war das durchaus nicht möglich, ſo wurden ſie doch geſchont; nur Nichtabonnenten wurden getadelt; die Kunden aber der Agentur wurden weitaus geprieſen; der Menſchenhandel übte ſeine Reclame.

---

*) Dieſer Almanach hielt ſich an das Muſter des Gothaiſchen und Iffland'ſchen und genügte in ſeiner ſtatiſtiſchen Richtung einem entſchiednen Bedürfniſſe.

**) S. 45 u. f.

***) S. 49.

Wer dagegen ſich der Agentenvermittelung entzog oder gar von ihr abfiel, war Gegenſtand der Verfolgung. Durch dies einfache Geſchäftsverfahren wurden die Bühnenmitglieder wie zur Benutzung der Agenturen, ſo auch zum Abonnement der Agentenzeitungen gedrängt und garantirten damit deren Beſtand; während gute Theaterblätter nach wie vor ſich nicht zu erhalten vermochten.

Da die Agenten ſo wenig Redactionskoſten als möglich zu tragen wünſchten, ſo waren ihnen Zuſendungen von Gratisartikeln willkommen und wenn ſie von einem Abonnenten kamen, ſanctionirt. Natürlich wimmelten dieſe Blätter bald von Selbſtkritiken; die Bühnenmitglieder ſelbſt alſo ſchrieben und bezahlten dieſe Blätter, durch welche ſie ſich die Geißel flochten. Ein Jeder wußte das und Jeder hoffte doch die Andern, vornehmlich die Bühnenvorſtände, zu täuſchen und ſich Credit innerhalb des Bühnenkreiſes zu verſchaffen. Man abonnirte auf die unzähligen Agentenzeitungen, wie man den Beitrag zu einer Lebensaſſecuranz entrichtet; die Bühnenmatadore, die ſich den Gaſtſpielmarkt offen zu halten hatten, verzehnfachten ihr Abonnement oder zahlten den verbreitetſten Blättern geradehin jährliche Redactionsbeiträge „zur Unterſtützung ihrer Erfolge“.

So proſperirten die Agenturen in auffallendſter Weiſe, es gab kein anderes Geſchäft, das, ohne irgend einen Capitaleinſatz, ſo raſch Vermögen abwarf. Der Gewinnantheil, den ſie angekündigtermaßen von jedem durch ſie — oft nur durch einen einzigen Brief — vermittelten Geſchäfte bezogen, war an ſich bedeutend, er war bei Engagements 5% vom Jahreseinkommen, bei Gaſtſpielen 10% vom Ertrage, für Vertrieb von dramatiſchen Werken bis 15%. Dieſer Gewinn ſtieg aber durch die Gratificationen, welche unter verſchiednen Titeln geleiſtet werden mußten, um die Vermittelung zu befeuern, ja nur den Agenten zu bewegen, ſich der Angelegenheit überhaupt anzunehmen. Es gingen ſogar in der Theaterwelt Anſchuldigungen von ſchimpflichen Bedingungen, welche Agenten an weibliche Theatermitglieder geſtellt.

Als die erſten Tarife für den Gewinnantheil der Agenturen feſtgeſtellt wurden, galt noch der Grundſatz: der Theaterangehörige ſolle nur im erſten Jahre der ihm vermittelten Anſtellung die Agentenprocente zahlen. Man gab ſich damit den Schein der Billigkeit, aber es lag in des Agenten Gewalt, bei der Wandelbarkeit der Saiſontheater, das Mitglied für das nächſte Jahr immer an eine andere Stelle zu verſetzen und daſſelbe immer von Neuem zinspflichtig zu machen.

Weigerte es ſich den Verfügungen des Agenten Folge zu leiſten, ſo brauchte dieſer nur den Widerſpänſtigen ein einziges Jahr unverſorgt zu laſſen, ſo war er ruinirt und mußte Alles aufbieten um den Seelenverkäufer nur wieder zu bewegen: ihn auf's Neue an der Kette zu ſchleppen. Die mächtigſten Agenten aber ſicherten ſich gegen Selbſtbeſtimmung, Unfolgſamkeit und Abfall ihrer Clienten dadurch: daß ſie ſich in deren Intereſſen nur dann bemühten, wenn dieſe ſich durch Reverſe verpflichteten: auch von mehrjährigen Anſtellungen, ja ſelbſt von allen möglichen Verlängerungen und Beſſerſtellungen — auch wenn Agentenvermittlung gar keinen Theil daran habe — ihnen die Tantième zu zahlen. Wurde alſo eine, von einem Agenten nur veranlaßte Anſtellung eines Künſtlers zu einer lebenslänglichen, ſo war dieſer, nach ſeinem Reverſe, verpflichtet dem Agenten lebenslänglich 5% von ſeinem Einkommen zu zahlen. Dieſen Zuſtand der Leibeigenſchaft wandten Agenten auch auf junge, vielverheißende Talente dahin an, daß ſie dieſelben auf eine Reihe von Jahren contraktlich in Sold nahmen, ſie dann an dieſes und jenes Theater vermietheten, oder ihr Recht durch Ceſſion des Vertrages ganz verkauften.

Es war überaus ſchwierig für Mitglieder der Saiſontheater dieſem Netze ſich zu entreißen, ſelbſt wenn ſie Geldmittel beſaßen ſich durch Reiſen perſönlich bekannt zu machen, auch eine erwerbloſe Zeit ohne Gefahr vorübergehen zu laſſen, denn die Directoren nahmen faſt alle im Herbſte ihre Künſtlergarnituren von den Agenten an.

Waren ſie doch dadurch der Mühen und Koſten der Künſtlerwerbung größtentheils enthoben; denn ſchlauer Weiſe hatten die Agenten nur die Mitglieder zur Bezahlung ihrer Vermittelung angezogen *). Mußten nun die Directoren ſich auch manches untaugliche Mitglied gefallen laſſen und den Uebelſtand nochmaligen Perſonalwechſels **); mußten ſie nun auch das Odium der Tantièmenabzüge und der Eintreibung mancher weiterer unbilliger Forderung des Agenten übernehmen, was war zu thun? „Das Geſchäft brachte es nun einmal ſo mit ſich.“ Mancher Director war wohl gar — wie auch die Künſtler oft — von ſeinen Agenten durch Geldvorſchüſſe abhängig und hatte ſich dabei verpflichten müſſen: kein Engagement ohne deſſen Vermittelung einzugehen, war dies indeß doch bei einzelnen Mitgliedern geſchehen, ſo mußte er von dieſen die Agentenabgabe zu erpreſſen ſuchen, damit er ſie nicht ſelbſt zu zahlen habe.

---

*) Dies war indeſſen nur ein Scheingewinn für die Directoren, denn die Agenten ſteigerten die Gehaltforderungen ihrer Clienten, um ſie zahlungsfähiger, auch ihre Tantième größer zu machen, eigentlich alſo zahlten die Directoren doch alle Koſten.

**) S. 49.

Die Intereſſen der Directionen und Agenturen fingen an zu verſchmelzen, die Directoren wurden zu Agenten ihrer Agenten. Auch die Autoren gaben ihre Intereſſen in die Hände der Agenten, theils aus vornehmer Zurückhaltung oder aus Bequemlichkeit, theils in dem Wahn: die Agenten vermöchten eine ſelbſtändige und raſche Prüfung ihrer Stücke und eine baldigere Aufführung zu veranlaſſen, während bei dem Mangel wohlorganiſirter Leſecomités nur beſondre perſönliche Empfehlung von Gewicht — oder der Erfolg des Stückes an irgend einer namhaften Bühne — die Kenntnißnahme herbeiführte und der Agent in Wirklichkeit nur Druck und Poſtbeförderung, Einziehung des Honorars und ſpärliche Auszahlung an den Autor leiſtete.

Genug, da die Agenten die Hände in allen Theatergeſchäften hatten, ein abergläubiſcher Machtſchimmer ihre Zeitungen, ihre Bureaux umgab, Alles ihrer unentrinnbaren Gewalt ſich tributär, ja leibeigen ergab, der Einzelne ſchwach, leichtſinnig, mittellos ſich aus dem Zauberbann nicht befreien konnte, gemeinſame Willenskraft dagegen nicht zuſammenzubringen war, weil die Unnatur der Saiſonstheater immerhin die Agenturen nothwendig erhielt — ſo konnten dieſe inmitten unſrer geordneten Rechtszuſtände ein Syſtem der Erpreſſung und der Despotie erbauen, das in unſeren Staatszuſtänden kaum in der Organiſation clerikaler Geſellſchaften eine Vergleichung findet. Dieſe Vampyre des Theaterlebens unſchädlich zu machen, ſollte ſelbſt ein energiſcher Anlauf der verbundnen Hoftheater im Bühnenverein nicht ſtark genug ſein *).

Beſſer, wenn auch langſam und unvollſtändig gelang eine andre Bewegung, um dem rechtloſen Zuſtande der Autoren abzuhelfen **).

Um eine ſtaatliche Anerkennung des geiſtigen Eigenthums herbeizuführen und damit den Schutz dramatiſcher Dichtungen und Compoſitionen gegen unberechtigte Aufführungen, traten im April 1834 die Berliner Dichter und Componiſten zuſammen. Das zur Durchführung der Sache erwählte Comité*) bemühte ſich eifrig durch Einfluß und Vorantritt der preußiſchen Regierung ihren Zweck bei allen übrigen zu erlangen, wurde aber ſchließlich auf Betreibung ihrer Sache bei dem Bundestage angewieſen. Eine Petition wurde nach vielen Special- und Plenarberathungen zu Stande gebracht, die Unterſchriften aller dramatiſchen Autoren in ganz Deutſchland mühſam und aufhältlich geſammelt und endlich im Mai 1836 das Schriftſtück dem hohen Bundestage eingereicht.

---

*) S. 305.

**) S. IV. Bd. S. 229.

Daſſelbe ſtellte die gewohnte Theaterübung, den dramatiſchen Autoren gegenüber, dar, und reſumirte ſie dahin: „So kann alſo, nach der bisherigen Uſance, jede Bühne, erſtens im Rechtsfalle, angenommene Manuſcripte mit jeder ihr beliebigen Kleinigkeit honoriren und hat ſie damit gekauft; gedruckte ohne Honorar und gegen des Autors Willen, aufführen, denn ſie ſind herrenlos; — und zweitens im Nichtrechtsfall braucht ſie nicht zu kaufen und nicht auf den Druck zu warten, ſondern nur das Manuſcript ſich heimlich abſchreiben zu laſſen, und ſie iſt, wenn auch nicht im Rechte, doch im Beſitz und Gebrauch, den ihr niemand nach unſern Geſetzen ſtören darf“.

---

*) Es beſtand aus Spontini als preuß. Gen.-Muſikdirector, Profeſſor Gubitz, Willibald Alexis (Häring), v. Elsholtz, Ed. Devrient; Letzterer hatte die Secretariatgeſchäfte. Zur Berathung und Feſtſtellung der Petition an den Bundestag wurde 1835 Raupach hinzugezogen.

Abſätze einſchalten!

Anmerkungen in Klammern
ſetzen hinter die dazugehörige Stelle.

Die Schrift führte aus: welch ein ſchamloſer Trafik mit Abſchriften beliebter Stücke, alſo mit dem Manuſcriptendiebſtahl getrieben werde *), ſie betonte vornehmlich: daß die Aufführung eines gedruckten dramatiſchen Werkes gleich dem Nachdruck den Autor ſchädige, und ebenſo die willkürliche Honorirung desſelben.

Die hohe Bundesverſammlung zog die Entſcheidung dieſer Sache in ſehr reifliche Ueberlegung, denn ſie nahm ſich fünf Jahre Zeit dazu. Unterm 22. April 1841 faßte ſie ihren Beſchluß, in dem das Weſentliche

---

*) Muſikhändler Carl Zulehner in Mainz betrieb ihn als ein offenes Geſchäft und antwortete auf die Reclamation eines Autors: „Ich kenne kein Geſetz in Deutſchland, welches mir verbietet Manuſcriptopern, ja ganze Bibliotheken von reiſenden Schauſpielern oder Directoren zu kaufen und wieder zu verkaufen. Ich treibe dieſes Geſchäft bereits ſeit dreißig Jahren und denke es auch noch ferner zu betreiben. Ich werde daher Ihre Stücke kaufen, wo ich ſie am billigſten bekomme und wiederverkaufen an Jeden, der ſie von mir haben will. Dies zur Nachricht“. — Die Verwaltung des Leipziger Hoftheaters kündigte bei deſſen Auflöſung eine Auction von Opern und Schauſpielen im Manuſcript ganz unbefangen an.

lautete: „Die öffentliche Aufführung eines dramatiſchen oder muſikaliſchen Werkes, im Ganzen oder mit Abkürzungen, darf nur mit Erlaubniß des Autors, ſeiner Erben oder ſonſtigen Rechtsnachfolger ſtattfinden; ſo lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden iſt“.

Der wichtigſte Punkt des Geſuches alſo: der Schutz ſchon gedruckter Dramen gegen unbefugte Aufführung, war nicht nur nicht gewährt, ſondern ausdrücklich von der Gewährung ausgeſchloſſen.

Sieben Jahre waren ſeit dem Zuſammentritt des Comité verfloſſen, ſo lange hatte die deutſche Autorſchaft in Bemühung und Geduld um den Bundesbeſchluß gedient, wie Jakob um Rahel, und hatte ſchließlich eine Lea erhalten. Wie gering geachtet und rechtlos die dramatiſche Kunſt in Deutſchland noch immer, das war damit erwieſen. Indeſſen war doch der erſte Boden für die dramatiſchen Autorenrechte gewonnen und was noch fehlte ergänzte die ſpätere Geſetzgebung der einzelnen Staaten, ſo daß nach Verlauf weniger Jahre den Autoren ihr Recht wurde.

Eine weitere Ausbildung fand der Vortheil der Dichter durch das emſige Bemühen des Berliner General-Intendanten Küſtner: den in Frankreich üblichen

Autorenantheil an jeder Einnahme von ihren Werken (Tantième) in Deutſchland einzuführen. Er bewog den Director Holbein in Wien zu übereinſtimmendem Handeln und Beide veröffentlichten unterm 10. März 1844 die Zuſage: den Autoren von dichteriſchen und muſikaliſchen Werken, welche auf der ihnen untergebenen Bühne gegeben würden, den zehnten Theil der Einnahme von jeder Aufführung ihrer Werke zu gewähren *), falls ſie es nicht vorziehen ſollten nach bisheriger Uebung ein Geſammthonorar anzunehmen. Dieſer Zuſage ſchloß ſich Dingelſtedt bei Uebernahme des Münchner Hoftheaters an und auf einige Zeit das Hamburger 1841 Stadttheater. Die übrigen Theater blieben bei der Honorirung der Dicht- und Compoſitionswerke ſtehen, diejenigen in Städten von kleinem Theaterpublicum machten zur Vertheidigung ihres Verhaltens mit Wahrheit geltend: daß bei ihrem geringen Maße von Wiederholungen der Werke, der Vortheil der Autoren nicht im Antheil an der Einnahme liege, zumal es in Deutſchland keine ergänzenden Geſetzesbeſtimmungen gebe, welche die Bühnenvorſtände zu Wiederholung der Stücke

---

*) Unterm 7. April 1847 veränderte Küſtner die Berechnung des Autorenantheils, wonach derſelbe bei ganzen Vorſtellungen nur 7 ſtatt 10 % gewährt, und ſo nach Maßgabe der Ausfüllung der Abendvorſtellung betreffende Bruchtheile feſtgeſtellt wurden.

Tantiemen: Hamburger Stadttheater 1841
" " Thalia " " 1843

unter gewiſſen Umſtänden nöthigen. — Jedenfalls hatte dieſe theilweiſe Einführung der Tantième eine heilſame Wirkung, ſie brachte die Anerkennung deſſen, was die Dramatik dem dichteriſchen Geiſte verdankte, zu deutlicherem Bewußtſein, und aus Streit und Vertheidigung ging doch eine Beſchämung der Bühnenvorſtände über bisher Verſäumtes hervor, ſo daß man im Allgemeinen höhere Honorare zahlte, und damit eine gerechtere, vortheilhaftere und naturgemäßere Ertheilung des Ehrenſoldes für die Autoren anbahnte*).

---

*) Billig iſt, daß der Autorenſold größer ſei, als er bis dahin war, ob aber der Einnahmeantheil eine naturgemäße Belohnung ſei, ob die franzöſiſche Einrichtung als ſo muſtergiltig betrachtet zu werden verdient, ſteht noch dahin. Offenbar werden dadurch die auf populäre Anziehungsmittel berechneten Werke, oft die werthloſeſten, unverhältnißmäßig höher als alle werthvollen, von gewähltem Geſchmack, belohnt. Oft führt die Darſtellung, oft die Ausſtattung eines Werkes deſſen öftere Aufführung herbei und belohnt alſo durch den Einnahmeantheil den Autor ganz ungerechter Weiſe. Und wenn dann z. B. die ſchönen Decorationen eines Werkes die dauernd guten Einnahmen veranlaſſen, hätte der Maler nicht daſſelbe Recht Tantième zu verlangen wie der Dichter? Und da der Dichter, bei Verbreitung ſeines Werkes durch den Druck, in der Regel nicht in Gewinnantheil bei dem Buchhändler tritt, warum ſollte er es bei der Bühnenverwaltung, die das Werk aufführt? Eine weitere Entwickelung der Frage des Autorenſoldes dürfte wohl noch angemeſſenere Erledigung finden, als durch die Tantième, ſei es durch höhere einmalige Honorirung,

Anderes aber als die Geldbelohnung der Dichter und Componiſten ließen die Bühnenvorſtände noch immer zu wenig berückſichtigt, nämlich die Achtung vor den Erzeugniſſen des ſchöpferiſchen Geiſtes überhaupt, indem die Anſtalten zur Prüfung der Werke, welche den Bühnen angeboten wurden, allzu mangelhaft getroffen waren. Die überfluthende Menge der Novitäten war überall lediglich den Regiſſeuren überwieſen, denen eine eingehende Prüfung aller unmöglich war, die ſich alſo auf das beſchränkten, was von bekannten Autoren war, was ihnen beſonders empfohlen oder irgendwo mit günſtigem Erfolge aufgeführt worden; die große Mehrzahl der angebotenen Werke blieb faſt bei allen „Theatern" ungeleſen. Man kann der Behauptung nicht widerſprechen, daß durch dies Verfahren, durch dieſen allgemeinen Mangel vernünftig geordneter und gewiſſenhaft arbeitender Leſecomités Bedeutendes unbekannt, Verheißendes ungefördert geblieben ſei *).

---

als durch Nachſchußzahlungen bei dauerndem Erfolge u. ſ. w. Immer aber ſollte der Originalproduction und dem höheren poetiſchen Werthe auch höhere Schätzung zu Theil werden.

*) Was in Karlsruhe zu Anfang der 50er Jahre geſchah, um den Autoren gerecht zu werden, wurde, als zu mühſam, von keiner andern Theaterverwaltung nachgeahmt.

Eine andere Einrichtung als die der vereinzelten Autorentantième, allgemeiner und unzweifelhaft wohlthätig eingreifend in das Theaterleben, brachte Küſtner in ſeinem rührigen Eifer, ſich für den Nutzen des deutſchen Theaters hervorzuthun, zu Stande, es war der Cartelverband der Bühnenvorſtände, der, zu einem deutſchen Bühnenverein conſtituirt, die Hoffnung gab, daß mit ihm der Boden gegeben ſei, wo der Hebel auch für die höheren Intereſſen der Dramatik eingeſetzt werden könne.

Schon im Jahre 1829 hatte Küſtner die Anregung gegeben, der Gewiſſenloſigkeit, welche in Haltung und Achtung der Verträge bei Mitgliedern und Vorſtänden der Bühnen eingeriſſen war, durch ein Cartel der Theater untereinander zu ſteuern, da dieſem demoraliſirenden Unfuge auf dem gewöhnlichen Rechtswege nicht beizukommen war. Die Zerſtückelung Deutſchlands, die Verſchiedenartigkeit der Rechtspflege, die faſt unüberwindliche Schwierigkeit von einem Lande ins andere Rechtsſchutz zu erlangen, hatte ſeit hundert Jahren den Vertragsbruch der Bühnenmitglieder erleichtert und zuletzt ſo gewohnt gemacht, daß wir faſt keinen Lebenslauf eines früheren Schauſpielers kennen, in dem nicht ein eigenmächtiger Bruch ſeiner Verbindlichkeiten vorkäme; ja noch in neueſter Zeit kam es vor, daß Vorſtände der erſten Hofbühnen Künſtler, die ſie gern gewinnen wollten, zum Durchgehen ermuthigten. Reclamationen, ſelbſt ſteckbriefliche Verfolgungen hatten ſehr ſelten Wirkung, man hielt den Rechtſuchenden hin mit den tauſenderlei Einwendungen, welche den Flüchtlingen nie fehlten; auf den Rechtsweg verwieſen, traten dann endloſe Verſchleppungen ein, worüber die Zeit hinging, in welcher die Wiedererlangung des Deſerteurs noch wünſchenswerth ſein konnte, man hatte ihn längſt erſetzen müſſen, und wenn der Ausreißer wirklich an einem Orte ſich ſtark bedrängt ſah, ſo trat er zu einer andern Bühne über, mit welcher die bisher fruchtlos verfolgte Procedur von Neuem zu beginnen war. Es ſtellte ſich endlich klar heraus, daß ohne Cartel der Bühnenbehörden eine Vertragsſicherung nicht möglich ſei. Dennoch wollte es 1829 noch nicht glücken eine größere Anzahl von Vorſtänden für den Plan zu gewinnen.

Als Küſtner die Berliner Intendanz angetreten, begann er ſeine Agitation für den Plan wieder, und wieder nicht mit Erfolg*), bis in der gleichzeitig beginnenden Bemühung des Intendanten von Gall in Oldenburg die Sache eine neue Beförderung erhielt. Eine Denkſchrift deſſelben *) trat der laxen Moral der Bühnenvorſtände entgegen, entſchuldigte den leichtſinnigen Treubruch der Künſtler mit der geſetzlichen Licenz, die man ihm zugeſtehe. „Wenn dem Schauſpielerſtande bisher die tiefer in ſein ganzes Leben und Wirken eingreifenden Geſetze fehlten; wenn er ein unglückliches Privilegium hatte, wortbrüchig, leichtſinnig und unzuverläſſig in ſeinen Dienſtverhältniſſen zu ſein; kann man ſich wundern, wenn er den ausgedehnteſten Gebrauch von dieſem traurigen Privilegium machte? Gewiß nicht! So wird es Pflicht derjenigen, deren Willen und Einſicht Einfluß auf die Bühnen haben, dem in mehrfacher Beziehung beklagenswerthen Verhältniſſe des Schauſpielerſtandes endlich abzuhelfen.“

---

*) Die Gemeinſchaft mit der Perſon des Agitators ſcheint den Vollblutintendanten nicht auffordernd geweſen zu ſein, Herr von Lüttichau wollte nur in Geſellſchaft des Obriſtkämmerers, des oberſten Vorſtandes der Wiener Hoftheater, eintreten, Wien aber weigerte den Beitritt zu der deutſchen Angelegenheit. Auch wirkte der Allarm einſchüchternd, den man im Lager der Bühnenmitglieder ſchlug, wo die Matadore die Beſchränkung ihrer Willkür fürchteten und die Lähmung ihrer ſtets bereiten Drohung: wenn ihnen der Wille nicht geſchehe, ſo gingen ſie davon.

Herr von Gall erwarb ſich das Verdienſt die ganze Unternehmung des Vereins dem bloßen Vortheilsboden der Vorſtände zu entheben und ſie in das höhere Gebiet der Verſittlichung des Standes zu verſetzen, dem ſie, in ihrem ganzen Umfange betrachtet, eigentlich angehörte. Jetzt traten die Hofbühnen von Hannover, Stuttgart und Weimar dem Vorſchlage bei, Herr von Küſtner geſellte ſich ihnen zu und gewann von dieſem Vereine die Vollmacht zu einer im Mai 1846 erlaſſenen

---

*) Vorſchläge zu einem Theater-Cartel. 1845. Oldenburg.

allgemeinen Aufforderung, welche dann 32 Bühnen zu dieſem Cartel-Vereine (zunächſt auf fünfjährige Dauer) ſammelte.

Dies Cartel verpflichtete alſo die Vorſtände: „keine Mitglieder anzuſtellen oder im Dienſte zu behalten, welche noch früher eingegangene Verbindlichkeiten gegen eine andere Cartelbühne zu erfüllen haben, auch keinem Gaſtrollen zu bewilligen, der nicht mit legalem Urlaub verſehen iſt, oder ſeine völlige Dienſtfreiheit darthut“.

Ein erwähltes Präſidium hatte über die Einhaltung des Cartels zu wachen, ein für jeden Einzelfall zu erwählendes Schiedsgericht über ſtreitige Fälle, ohne Recurs zu entſcheiden. Dadurch waren alle Contractbrüchigen auf die Zuflucht zu wenigen Bühnen beſchränkt, das Durchgehen verlor ſeinen Nutzen und verminderte ſich auffallend. Das Präſidium kam zuerſt an die Berliner General-Intendanz, nach Ablauf der erſten fünfjährigen Periode (1851) an die Stuttgarter unter Baron von Gall. Derſelbe berief einen Congreß der Bühnenvorſtände Juli 1853 nach Leipzig, wo das Statut erweitert, die Herausgabe eines Vereinsblattes unter dem Titel „Centralorgan“ beſchloſſen wurde.

Der Verein wuchs jetzt auf 47 Mitglieder, auch die ſtädtiſchen und Privatbühnen des Kaiſerſtaates traten bei und das Wiener Oberkämmereramt, wenngleich es beharrlich den Beitritt der Hofbühne zum Verein weigerte, gab doch die Verſicherung: aus eignem Ehrantriebe die Cartelverpflichtung beobachten zu wollen. So hatte der Verein eine ausgebreitete Wirkſamkeit erlangt und das Präſidium war wohl zu der Zuverſicht berechtigt, daß es an der Zeit ſei ſeine Gewalt in Abſtellung von ſchreienden Mißſtänden in der Theaterwelt zu prüfen.

Aber an einigen rühmlichen Verſuchen ſollte es ſich herausſtellen: wie begrenzt die Macht des Vereins ſei, ſobald ſeine Unternehmungen nicht gradehin auf den Geſchäftsvortheil ſeiner Mitglieder zielten. Zur Durchführung von gemeinſamen Maßregeln zu kräftigem und höherem Gedeihen der dramatiſchen Kunſt reichte die bloße Ehrverpflichtung ſeiner Mitglieder nicht zu und eine Unterſtützung der Staatsregierungen zur Herbeiführung geordneter Zuſtände war noch immer nicht zu hoffen *).

---

*) Die Thatſachen liegen eigentlich über dieſe Schlußepoche hinaus, aber ihr Bericht iſt dennoch hier am Platze. Baron v. Gall berief 1858 einen Vereinscongreß nach Dresden, auf welchem wichtige Beſchlüſſe gefaßt wurden. 1) Einſetzung eines vom Präſidium ganz unabhängigen, auf drei Jahre zu erwählenden Schiedsgerichtes mit Obmann. 2) Uebereinſtimmendes Verfahren in Berechnung der Spielhonorare. 3) Bemühung um Gleichmäßigkeit der Vertragsformen. 4) Um die Theaterangehörigen von der Uebergewalt der Theateragenturen zu befreien: Verzichtleiſtung auf ihre Vermittelung, dagegen Errichtung eines allgemeinen Nachweiſungsbureaus und

Der Bühnenverein empfahl auch ſeinen Mitgliedern die Stiftung von Penſionsfonds, um den Künſtlern berechtigte Anſprüche an künftige Verſorgung zu

---

eines dafür wirkenden Geſchäftsblattes. Jeder Abonnent deſſelben ſollte unentgeltlichen Geſchäftsverkehr mit dem Bureau haben, das auf Gefahr der Vereinsmitglieder gehalten wurde. 5) Wurde die Vorbereitung einer allgemeinen deutſchen Theaterorganiſation, vornehmlich zu Gunſten der Privatunternehmungen, beſchloſſen. Eine beabſichtigte Regulirung der Gehalte und Gaſtſpielhonorare gelangte nicht zum Beſchluß. Das Präſidium kam durch Neuwahl an die Berliner General-Intendanz und Herr v. Hülſen ergriff die Durchführung der Beſchlüſſe mit ausdauernder Energie. Das zum drittenmale redigirte Vereinsſtatut verpflichtete die Mitglieder vom 1. Octbr. 1858, ſpäteſtens von Jan. 1859 jede Geſchäftsverbindung mit allen Theateragenten abzubrechen. Jetzt begann der heimliche, dann der erklärte Abfall der Mitglieder unter Einfluß der Agentenmacht. Auf einem Congreß in Berlin 1859 kam eine Vorſtellung an alle deutſchen Regierungen um Gewährung einer geſetzlichen Theaterorganiſation zur Schlußredaction und Abſendung. Indeſſen fielen nun nach und nach aus Anhänglichkeit an die Agenten 37 Bühnenvorſtände vom Vereine ab. Seine Exiſtenz war bedroht und darum wurde auf einem Dresdner Congreß 1860 beſchloſſen: Drei der zuverläſſigſten Agenten als Vereinsagenten einzuſetzen und nur die allgemein verrufenen oder unbedeutenden auszuſchließen. Das genügte aber den Abtrünnigen nicht, grade die Ausgeſchloſſenen waren ihnen die geſchäftsförderlichen. Endlich, als der Verein auf 10 Mitglieder geſchmolzen war, die auch alle Unkoſten des Centralbureaus und Vereinsblattes trugen, die Theaterangehörigen, aus Furcht vor den Agenten, von beiden für ſie geſchaffenen verſchaffen und ſie dadurch den Kunſtinſtituten angehöriger zu machen, es hatte dies wenig Erfolg; nur in Karlsruhe trat 1854 eine Penſionsanſtalt ins Leben und ſchloß ſich den andern, in Braunſchweig, Dresden, Caſſel, Coburg, Darmſtadt, Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Leipzig und Prag beſtehenden an. Von wirklich ſtabilen Stadttheatern blieben zurück: Breslau, Brünn, Nürnberg, Linz, Peſth, Graz, von Hoftheatern Hannover, Schwerin, Strelitz, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden, an denen indeſſen längere Dienſtzeit durch Hofpenſionen belohnt wurde, was am Berliner Hoftheater durch den Anſchluß an den Staatspenſionsfond, an den Wiener Hoftheatern durch Decrete geſichert war. Ganz ohne Ausſicht auf Altersverſorgung blieben nun noch die Angehörigen von 130 Bühnen, deren Mehrzahl unſtändige, die alſo die Möglichkeit nicht boten Etwas für das Alter zu ſparen. Denn die Natur der Saiſontheater mit ihrem ſteten Wechſel des Perſonals machte es ja ganz unthunlich locale Penſionsfonds

---

und unterhaltenen Einrichtungen ſich fern hielten, mußten dieſe aufgegeben werden, der Kern des Vereins war gezwungen — um nur den Cartel zu retten — auf einem Dresdner Congreß, 1861, in einer vierten Redaction des Statutes, allen edleren Tendenzen des Vereins zu entſagen und ihn wieder auf den bloßen Vortheil der Cartelverpflichtung zurückzuführen. Das ſammelte die Mitglieder wieder.

zu ſtiften. Nur ein allgemeiner deutſcher Theaterpenſionsfond, wie Eckhof ihn im Sinne hatte*): — deſſen Verpflichtungen und Vortheile mit dem erſten Gehaltbezuge beginnen und den Theilhabern durch alle ihre Theaterirrfahrten folgen ſollten — konnte Hilfe bringen; wie aber konnte ein ſolches Inſtitut in unſeren jetzigen gänzlich unorganiſirten und zerfahrenen Theaterzuſtänden dauerhaft errichtet werden?**)

Die finanzielle Lage der vorragenden Schauſpieltalente wurde dagegen in dieſem Zeitraume ſehr glänzend. Bei den Hoftheatern von Berlin, Wien, Dresden, Hannover ſtiegen die Gehalte der erſten Rollenfächer auf 4000 Thlr. bei mehrmonatlichem Urlaube. Die Theater erſten Ranges beſoldeten ihre zweiten

---

*) II. Bd. S. 283.

**) Die Stiftung der Perſeverantia, durch Louis Schneider 1857 bewerkſtelligt, welche — wenn auch keine Penſionen, doch, nach dem Muſter der Berliner Rentenanſtalt, den Erſparniſſen der Theaterangehörigen hohe Zinſen verhieß — erregte die dankbarſte Freude, die fabelhafteſten Erwartungen und Lobpreiſungen. Nach fünf Jahren aber erwies ſich das mit großem Pomp eingeſetzte Inſtitut als lebensunfähig und wurde 1863 aufgelöſt.

Rollenfächer ſo hoch, als dies bei Hoftheatern zweiten und Stadttheatern erſten Ranges mit den erſten Fächern geſchah. Dazu gewannen die großen Wandervirtuoſen durch ihre Gaſtſpiele Vermögen, wie ſonſt nur die Opern- und Balletmatadore.

Dieſe opulenten Verhältniſſe gaben allerdings dem Stande immer mehr Anſehen in der bürgerlichen Geſellſchaft; die Angriffe gegen ſeine Sittlichkeit begannen zu verſtummen, oder hinterließen gar keinen Eindruck. Der Bann, welcher die Schauſpieler von Ordenszeichen ausſchloß, wurde durch Herzog Ernſt v. Koburg und Emil Devrient's Verdienſt gebrochen und das Beiſpiel fand Nachfolge; die Univerſität in Tübingen ertheilte zwei Stuttgarter Schauſpielern, Grunert und Löwe, den Doctortitel — trotz alledem veränderte ſich die Stellung des Standes in der Geſellſchaft nicht, dafür fehlte ihm noch immer das Erforderniß: die Bildung*); die allgemeine und die Fachbildung. Mit allen den oben aufgezählten Gaben, welche den Künſtlern gewährt wurden, blieb der Stand immer noch von der Staatsſorgfalt ausgeſchloſſen, es wurde keine Fachbildung von ihm gefordert, es wurde ihm keine gewährt; die Anregung zu allgemeiner Bildung, welche die Fachbildung in allen Ständen mit ſich führt, wurde ihm alſo auch nicht zu Theil, die gebildeten Bühnenkünſtler blieben immer noch Autodidakten alſo Seltenheiten.

---

*) IV. Bd. S. 240.

Das Verlangen nach Theaterſchulen trat immer ſtärker und allgemeiner auf, je mehr der Verfall der Theaterſtabilität die Uebungsſtätten für junge Talente verwüſtete, je mehr und mehr das Beiſpiel der vorragenden Künſtler den Sinn für Correctheit und Uebereinſtimmung verwirrte.

Dagegen fehlte es noch immer nicht an Stimmen, welche die Schulen als Pflanzſtätten unlebendiger Pedanterie verſchrieen, und die Phraſe Immermann's beſonders liebten: „nicht in Schulſtuben, nur auf der Bühne und im Lampenfeuer wird der Theaterheld“. Das beſtritt aber auch kein Verfechter der Schule und jene kriegeriſche Vergleichung war leicht damit geſchlagen, daß auch nur das Schlachtfeld Soldaten mache, man deshalb aber doch weder Officiers- noch Unterofficiersſchulen abſchaffe und die Recruten nicht unexerciert ins Feuer ſchicke.

Es erſchienen in dieſem Zeitraume ziemlich erſchöpfende Schriften über Nothwendigkeit der Schulen und deren Beſchaffenheit; eine von Eduard Devrient legte den Nachdruck auf die praktiſche Grundlage der Kunſt, eine von Theodor Rötſcher mehr auf die wiſſenſchaftliche.

Eine Zeit lang ſchien es, als ſollten dieſe Anregungen Folge haben. Der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen beſchäftigte ſich mit dem Plane zu einem Conſervatorium, in dem die Schauſpielkunſt in Verbindung mit der Muſik gepflegt werden ſollte; Mendelsſohn wurde zur Direction berufen; indeſſen die Sache ſelbſt ging den Weg aller Entwürfe dieſer Periode. Nirgends aber in Deutſchland, bei den vorhandenen Muſikconſervatorien, oder ſonſt, bildeten ſich Vorſchulen aus, um zu der einflußreichſten Kunſt genügend vorzubereiten. Die Privatanſtalten, welche hie und da auftauchten, hatten meiſt nur vorübergehendes Leben und wirkten durchaus unzulänglich, bei ihrer unzulänglichen Grundlage. Der Staat aber blieb gleichgiltig gegen die eigentlichen Bedürfniſſe der dramatiſchen Kunſt; man ging nicht ernſtlich daran genügende Vorſchulen zu errichten, weil man den Zuſammenhang des Theaters mit den höheren ſtaatlichen Culturabſichten immer noch nicht zu organiſiren gedachte.

Ein einziger Staatsmann ſollte noch einmal in dieſer Periode — und wieder in Preußen — das Gewicht dieſes Zuſtandes, die ſociale Bedeutung der Kunſt begreifen; und eingehender ſogar und umfaſſender als es 1808 geſchehen *) war.

---

*) III. Bd. S. 423.

Im Jahre 1848, als die große Gährung der Geiſter ein neues Deutſchland verhieß, als alle Kräfte und Fähigkeiten der Nation zu einem erhöhten Culturleben ſich anboten, da faßte der preußiſche Cultusminiſter von Ladenberg den Plan: den Einfluß aller Künſte auf das Volksleben in Uebereinſtimmung zu ſetzen und zu organiſiren.

Weil aber die Dramatik alle Künſte in das Bereich ihrer Wirkungen zieht, ſo erließ der Miniſter eine öffentliche Aufforderung an Theaterverſtändige, — beſonders noch an einzelne Perſonen, — ihre Abſichten ihm darüber mitzutheilen: welche Geſtaltung dem Theater zu geben ſei, um es zu einem gedeihlichen Wirken in Uebereinſtimmung mit den übrigen Künſten zu ſetzen. Dieſer außerordentliche und verheißende Schritt rief eine nicht unbedeutende Anzahl von Schriften hervor, die in ihrer Geſammtheit den Beweis lieferten, daß die Ueberzeugung bei den Bühnenverſtändigen ſehr verbreitet war: nur durch ſtaatliches Einſchreiten ſei dem Theater zu helfen.

Die ausgeführteſte dieſer Schriften erſchien im Druck*) und machte ſo die Angelegenheit zum Gegenſtande öffentlicher, theilweis heftiger Controverſen. Man wollte — der Tagesſtrömung gemäß — die dramatiſche Kunſt frei wiſſen und begriff dieſe Freiheit unter induſtrieller Ungebundenheit, man wies allen bevormundenden Einfluß zurück und perhorreſcirte den „Staatsgensd'armen“.

---

*) Das Nationaltheater des neuen Deutſchlands. Eine Reformſchrift von Eduard Devrient. Leipzig, J. J. Weber. 1849.

Den Anſchauungen aber des Miniſters von Ladenberg entſprachen die Grundzüge der Reformvorſchläge *), er anerkannte: daß die Eindrücke, welche das Theater hervorbringt, die ſtärkſten aller Künſte ſeien, daß ſie daher wohlthätige oder nachtheilige ſein müſſen, der Staat alſo eine ernſte Aufforderung habe: ſich heilſamer Wirkungen vom Theater zu vergewiſſern.

Daſſelbe Miniſterium, welches Bildung und Veredlung der Nation zur Aufgabe habe, welches Religion, Wiſſenſchaft und Kunſt in ihrem Zuſammenhange überwacht, müſſe es in ihren Pflichtenkreis einſchließen: ſich auch des Theaters zu bemächtigen.

Schon war es dem Miniſter gelungen den König für die Theaterreform zu gewinnen. Bei der bevorſtehenden Regulirung der Civilliſte ſollte die Theaterſubvention von derſelben abgelöſt und auf den Etat des Cultusminiſteriums übertragen werden, und ſämmt-

---

*) Was hier folgt war der weſentliche Inhalt einer ausführlichen Beſprechung zwiſchen dem Miniſter und dem Schreiber dieſer Geſchichte am 9. März 1849.

liche Bühnen des preußiſchen Staates demſelben Miniſterium unterſtellt, den Hof- und Polizeibehörden des Landes aber abgenommen werden. Das Genauere der Organiſation, das Maß der Einwirkung des Miniſteriums in den neuen Gang der Dinge müſſe vorbehalten bleiben, jedenfalls werden die Vortheile der Reform ihre Schwierigkeiten belohnen.

Die Errichtung einer alle Künſte umfaſſenden Akademie war ebenfalls vorbereitet, im Sommer (1849) ſollten künſtleriſche Autoritäten zu einer Berathung der vorliegenden Entwürfe nach Berlin berufen werden.

Der Zuſtimmung der Landes-Abgeordneten ſowie der Geldbewilligungen für dieſe großartigen Plane glaubte der Miniſter ſich gewiß halten zu dürfen.

So nahe ſchien ein mächtiger Schritt die ſtaatliche Bedeutung aller Künſte ſicher zu ſtellen, der Schauſpielkunſt unter ihnen den richtigen Platz anzuweiſen und ihr die würdigſten Ziele vorzuſchreiben. So nahe war ein großes Beiſpiel des tonangebenden Staates im Vaterlande — und ſo kläglich ſollte die Hoffnung wieder zu Grunde gehen!

Die Gegenſtrömung der politiſchen Bewegung war begreiflicherweiſe Ladenbergs Entwürfen nicht günſtig, er ſelbſt mußte dem Miniſterium Manteuffel weichen und aller Segen ſeiner Pläne ging mit ihm in ſein frühes Grab. Wann und wo wird aber wieder ein Staatsmann von ſolchem ſittlichen Enthuſiasmus für den Einfluß der Künſte auf die Menſchheit an ſo entſcheidender Stelle ſtehen und Ladenbergs Pläne wieder aufnehmen?!

Nachwort.

Das Virtuoſenthum, deſſen wachſende Ausbildung zu ſchildern dieſer fünfte Band der Kunſtgeſchichte unternommen hat, iſt während der zwanzig Jahre, die jenſeit der geſteckten geſchichtlichen Grenze bis heute liegen, durch den Lauf der Dinge hinfällig geworden. Die hervorragendſten Matadore ſind durch den Tod vom Schauplatz gerufen, andere haben ihre Anziehungskraft abgenutzt, wieder andere ſind in ihrer Nichtigkeit erkannt worden; viele der beſten Talente unſerer Tage ſtreben nicht mehr nach iſolirendem Virtuoſenruhm, haben auch wohl ihre Fähigkeiten der Förderung und Leitung der Totaldarſtellung gewidmet; womit die virtuoſe Richtung aufzuhören pflegt.

Der herrſchende Glanz des Virtuoſenthums iſt alſo gebrochen, die Schauſpielkunſt im Großen und Ganzen von einem verwirrenden Schwindel befreit.

Daß ein ſolcher Moment ſehr geeignet iſt, den

Hebel einzuſetzen, um die Standesbildung zu fördern, die Geſammtthätigkeit zu erheben, Treue gegen die Natur und das Gedicht, Correctheit und Maß wieder herrſchend zu machen, tritt einem jeden Betrachter entgegen. Man erinnert ſich, wie lange der Staat dem Theater die Vorbildungsſchulen ſchuldig iſt, wir ſtehen wieder bei den Plänen Ladenbergs und bei der Frage nach einem Nachfolger in ſeinen Ideen.

Die Antwort iſt uns in dem jüngſt verfloſſenen Luſtrum geworden.

Im Jahre 1869 hat die preußiſche Staatsregierung eine geſetzliche Gewerbeordnung erlaſſen — welcher ſich die Regierungen von Württemberg und Baden angeſchloſſen und der vermuthlich bald alle Reichsregierungen folgen werden — in deren § 32 jeder andere Begriff von der dramatiſchen Kunſt als der eines Gewerbebetriebes untergeht. Die den Höfen angehörigen Theater ſind zwar noch nicht von dem Geſetze berührt, aber neueſte Vorgänge machen es zweifelhaft: wie lange die Mehrzahl derſelben noch Hoftheater ſein werden?

Es heißt in dem betreffenden § 32 des Gewerbegeſetzes: „Schauſpielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß, dieſelbe iſt ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatſachen vorliegen, welche die Unzuverläſſigkeit des Nachſuchenden in Beziehung auf den beabſichtigten Gewerbebetrieb darthun.

Beſchränkung auf beſtimmte Kategorien theatraliſcher Darſtellungen ſind unzuläſſig.“ Alſo ein neues Geſetz unſerer Tage kümmert ſich nicht um die ſeit vorchriſtlicher Zeit hinlänglich erörterte Bedeutung des Theaters, nicht um Kenntniß, Befähigung desjenigen, der es leiten ſoll.

Der Unfug, den dieſe ſo übel verſtandene Theaterfreiheit ſehr bald herbeiführen mußte, hat unter den Mitgliedern des Künſtlerſtandes eine ſo energiſche Entrüſtung hervorgebracht, daß bisher Unerhörtes in der Theatergeſchichte geſchah, der Schauſpielerſtand, immer geſpalten, für gemeinſame Angelegenheiten ſo ſchwer zuſammenzubringen, erhob ſich einmüthig zu einem moraliſchen und künſtleriſchen Widerſtande, ſchloß einen genoſſenſchaftlichen Verband, zu deſſen Befeſtigung eine weiſe Vorſorge für das materielle Wohl der Mitglieder voran ſchritt. Der alte Plan Eckhofs, eine allgemeine deutſche Theaterpenſionscaſſe zu errichten*), bisher für unausführbar gehalten, lebte wieder auf, zugleich mit der Intention des Altmeiſters, die er damals mit den Worten äußerte: „Dieſe Penſionscaſſe ſoll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele ſein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtſchaffenheit zu bringen ſuchen“.

Sehr weislich gehen die Führer der Genoſſenſchaft nur langſam auf dieſe andern Ziele zu und ſuchen zunächſt den Verband durch unbeugſame Sicherung der materiellen Intereſſen zu befeſtigen.

---

*) II. Bd. S. 283.

Ob ſie, wenn das gelungen, den treibenden Einfluß auf die Theaterſchule, auf die Organiſation der künſtleriſchen Praxis, auf die Dauer des auf dieſem Gebiete Gewonnenen erlangen werden, den ihnen der Kunſtfreund wünſcht, und den die bisher erwieſene Geneigtheit der Bühnenvorſtände hoffen läßt, ob die hochachtbare Haltung und Wirkſamkeit der Genoſſenſchaft die Staatsregierung bewegen wird, die beſſern Schichten der Theater aus der geſetzlichen Erniedrigung zu erheben, ihr geiſtiges Leben und einen Cultureinfluß zuzugeſtehen — das ſind die Fragen, welche an das Schickſal der deutſchen Schauſpielkunſt erhoben werden müſſen.

Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in ſeiner ſelbſtändigen Würde aufrecht erhalten; die induſtrielle Abhängigkeit vom Publicum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Fratze herab.

Ohne Ideal aber geht eine Kunſt verloren, wie ein Volk ohne Glauben.

Quellenangabe

des dritten Theiles fortgeſetzt.

Kannegießer: die alte komiſche Bühne; Genelli: das Theater zu Athen; Herrmann und Ottfried Müller; Schneider: das attiſche Theaterweſen; Geppert: die altgriechiſche Bühne; Wagner: die griechiſche Tragödie und das Theater in Athen; Witſchler: die tragiſche Bühne in Athen; Wieſeler: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenweſens bei den Griechen und Römern; Strack: das altgriechiſche Theatergebäude (Kupfertafeln); Tolken: über die Eingänge zur Orcheſtra; Ferrari: Storia e descrizione dei teatri antichi e moderni; Becker: Handbuch der römiſchen Alterthümer; Philipp von Zeſen: Beſchreibung der Stadt Amſterdam; Paul von Stetten: Kunſt-, Gewerbe- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg; Kurz: Beiträge zur Geſchichte und Literatur (Auferſtehungsſpiel aus Kloſter Muri); Pichler: über das Drama des Mittelalters in Tyrol; Bechſtein: das große Thüringſche Myſterium, das geiſtliche Spiel von den zehn Jungfrauen; Rein: vier geiſtliche Spiele des 17. Jahrhunderts für Charfreitag und Frohnleichnam; Hilarii Versus et Ludi, Spiele des XII. Jahrhunderts; Jubinal: mystères inedits du quinzième siècle; Schröder: deutſche Weihnachtſpiele aus Ungarn; Weiß: die Wiener Haupt- und Staatsaction; Hagen: Geſchichte des Theaters in Preußen; Paldamus: das deutſche Theater der Gegenwart; Meier: Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Grafen Hahn-Neuhaus; Bärenſprung: Geſchichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin; Glaſer: Geſchichte des Theaters zu Braunſchweig; Klingemann: Kunſt und Natur; Schiller: Briefe an Heribert von Dalberg; L. Schneider: Mittheilungen aus Ifflands Acten; Leipziger Kunſtblatt 1817 bis 1818; Berliner dramaturgiſches Wochenblatt 1815—1817; Theatraliſche Mittheilungen, Dresden 1814—1815; Iris 1821, Frankfurt; Berliner Theateralmanach v. Saphir 1828; Anſichten über das Berliner Theater 1817; Küſtner: Rückblick auf das Leipziger Stadttheater; K.: meine Theaterleitung; Klingemann: Theateralmanach; Lambert: Theateralmanach; Gervinus: Shakeſpeare; H. Hettner: die romantiſche Schule; Zimmermann: dramaturgiſche Blätter; Immermann: Memorabilien; A. Lewald: Unterhaltungen für das Theaterpublicum; Rötſcher: Seydelmanns Leben und Wirken; Seydelmanns Briefe; die tragiſche Bühne der Römer, Ueberſetzungen; Nicolai: über den Gebrauch des falſchen Haares; Lichtenberg: Brief über das engl. Theater (vermiſchte Schriften); die Kunſt der Scenik von F. v. Akatz gen. Grüner; Rich. Wagners Schriften; Hettner: das moderne Drama; Freytag:

die Technik des Drama's; Genaſt: aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers; Pasqué: Goethe's Theaterleitung; Teichmanns Nachlaß; Rommels Geſchichte von Heſſen; Koffka: Iffland und Dalberg, Geſchichte der klaſſiſchen Theaterzeit Mannheims; Holbein: Geſchichte ſeiner Theaterleitung; Dr. Weber: Weimar; Anſchütz: Erinnerungen; E. O. Lindner: die erſte ſtehende deutſche Oper.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Namen- und Sachregiſter

zum 1. bis 5. Bande.

A.

Abbt II 288, III 115
Abendmahlsverweigerung I 385
Ackermann, Konrad, II 66, 71, 134, 140, 146, 149, 160, 241, 246; Frau A. II 149; Dorothea A. II 150, 334, 370; Charlotte A. II 150, 334, 368
Actor I 121, 130
Actus gregorianus I 368
Adamberger, Nanny Jacquet, II 414, III 138, 316
Aeſchylus I 8
Affligio II 203, 214, 220, 223
Aktientheater V 44
Alayrac, d', III 40
Albini V 246
Albrecht, Dr., III 112; Sophie A. III 90
Alceſte von Gluck II 224
Alembert, d', II 315, 322
Alexandriner I 213, 296, II 420
Alexandrinerſtücke II 8, 16, III 69, 167
Alexi II 391
Allram, Frau, III 319; Herr A. III 320, IV 128
Altenburg V 70
Alterniren II 418, V 220
Altmutter, Frau, III 325
Altonaer Nationaltheater III 112
Alvensleben, L. von, V 291
Alxinger III 129, 130
Amalie, Prinzeſſin v. Sachſen, V 155, 248
Amberg II 396
Ambroſch III 102
Amphitheater I 9
Angely IV 47, 177, V 26, 27
Angilbert I 19
Anſchlagzettel I 246, 315, 322, 345, 346, 349
Anſchütz III 357, IV 84, 88, 167, V 138; Frl. A. V 12
Anſtand II 29, 117, 227
Antigone von Sophokles III 372, V 156
Antoine, Frl., ſpäter Frau Lang, III 325

Antuſch II 12, 53, 67
A. P. V 246
Apel II 67
Apelt II 401, III 108
Apollotheater IV 141
Apparat I 51, 98, 116
Arena V 18
Areſto III 336
Argenſela I 140
Argumentator I 130
Arien, d', III 40
Arioſto I 141
Arzt, Quackſalber, Kaufmann in den Myſterien, I 30
Aſchenbrenner, Frau, III 108, 328
Aſcher V 76
Auber IV 219
Auferſtehungsſpiele I 25, 67
Auffenberg, von, IV 58, V 126, 129, 131
Aufresne II 139
Augsburg I 114, 272, III 111
Ausſchuß II 404, 415, III 17
Autos sacramentales I 139
Ayrenhoff, von, II 216, 224
Ayrer, Jakob, I 155, 167, 196.

B.

Babo II 401, III 40, 107, 324
Bachmann III 114
Bänkelſänger I 93
Bäuerle III 317
Baiſon V 4, 7
Baiſon-Wurda V 7
Ballet I 218, 271, 329, II 132, 167, 238, 339, 371, 391
Bamberg III 329
Baranius, Frau, III 75
Barden I 92
Barnhelm, Minna von, II 143, 181
Baſtiari I 313
Batuti, Geſellſchaft der, I 32
Baudius V 12
Bauer, Carol., IV 36, 47, V 112
Bauernfeld IV 86, 173, 233, V 246, 257
Bauernſpiele I 137, 370, 399
Baumann, der ältere, III 146; der jüngere B. III 139, 147, IV 84; Dem. B., ſpäter Frau Ritter, III 5
Baumeiſter, Frl., V 12
Bave I 289
Bayer III 320, IV 128, V 18; Frl. B. V 72, 73, 112, 120
Bazoche, Confrérerie de la, I 32, 114, 142
Beaulieu, von, V 78
Beaumarchais II 288
Beccari, Auguſtin, I 269
Beck, Johann Ferdinand, I 354; Heinrich B. II 259, III 4, 6, 34, 40, 41, 55, 243, 324; Frau B. III 243
Becker III 242, 339, 357, IV 79, V 81; Frau B. III 340, 378
Beckmann IV 47, 137, V 25, 27, 28, 138
Beer, Michael, IV 18, V 241
Beethoven III 375, 416
Behr V 15
Behrmann II 20, 43
Beifall ſ. Publicum
Beil II 259, III 41, 45, 53, 211

Bellini V 274
Bellomo III 95, 110, 239
Bender, Freiherr von, II 219
Benedix V 22, 23, 155, 246
Benke I 226
Berg, Frl., V 112, 120
Bergé II 112
Berger II 89, 140, 396, V 246
Bergopzomer II 304, 401, III 325
Berlin I 201, 326, II 71, 139, 222, 296, 390, III 71
Berliner Localpoſſe V 26
Bernardon (Kurz) II 193, 222
Bernardoniaden II 193, 195
Berndorf, Cabinetsrath von, V 71
Berninger V 68
Beroſini I 342
Bertuch III 234
Beſchort III 169, 277, IV 6, 20, 40, 41
Beſſer, von, I 310
Bethmann III 301, V 71; Fr. B. ſ. Fr. Unzelmann
Bibiena I 141
Bibliſche Stücke I 246, III 373
Biedenfeld, von, IV 138
Bierey IV 138
Bildererklärer I 93
Bildungszuſtand der Schauſpieler I 357, II 317 u. f., III 207, IV 240
Birch-Pfeiffer, Frau, IV 57, V 155, 223, 248
Birken I 218
Birnſtill V 81, 84
Blaubart V 163
Blaue Stein, der, eine Schauſpielerverbindung III 407
Blum, Carl, IV 46, 173, V 26, 155
Blume III 302, IV 24, V 225, 246
Blumenauer III 328
Bochholz, Graf von, V 69
Bock II 347, 360
Bode II 132, 289, III 40, 234
Bodmer II 289
Böheim II 318, 391
Böhler, Chriſtine, ſpäter Fr. Genaſt, III 319, IV 129, 131; Dorothea B. III 320, IV 129, 131, 139
Böhmiſche Schauſpieler V 18
Boek II 152, 241, 255, 362, 399, III 4, 21, 32, 53
Bönicke I 334
Böſenberg III 97, 101, IV 64
Bötticher III 55, 102
Bondini II 299, 393, III 87
Bonn III 101, 109
Borchers II 152, 372, 392, III 111, 151, 211
Boſe, Hofmarſchall von, V 76
Boſſan III 110, 354
Bott (Bote) I 29, 127
Boudet III 174
Boxberg, Sarah von, I 258
Brahm II 224
Brambacher, Balthaſar, I 258
Brand III 109; Karoline, ſpäter Frau Karl Maria von Weber, III 320, 329
Brandes II 73, 96, 141, 187, 241, 290, 292, III 5, 10, 72, 119, 154; Frau B. II 187, 248, 392, III 162, 163

Brandt V 58
Brandt, Baron von, V 71
Braun, Freiherr von, III 29, 383
Braunhofer V 58, 131
Braunſchweig IV 94
Braunſchweiger Hoftheater V 74
Braunſchweig-Oels III 109, 332
Brawe II 237, 288
Brede, Auguſte, III 220, 328, V 139
Brenner II 204
Breslau I 272, III 112, 357, IV 133, V 16
Breſſand I 233, 273, II 7, 20
Bretzner III 40
Brighella I 314
Brizzi III 130
Brochard, Frau, II 304, 401, III 325
Brockmann II 336, 343, 348, 362, 369, 410, III 125, 126, 138, 139, IV 84
Brömel III 152
Bruck II 54, 103, 108, 112, 130, 137
Brücke I 116
Brückl III 91, 321
Brückner II 101, 108, 118, 124, 128, 130, 391, III 79; Frau B. II 130, 391
Brühl, Moritz Graf von, III 389, IV 9, 42, 47, 220; Friedrich Ludwig Graf von, IV 10
Brüning, Ida, V 36
Brünn III 111
Brunetti, Frau, III 419, IV 128
Brunian III 304
Brunius I 355
Bubbers II 67, 160, 171, 412
Bucher, Anton von, 370, 371
Bücherdrama I 213, III 257, IV 183, V 252
Büchner ſ. Renſchüb
Bühne I 8, 24, 56, 113, 116, 153, 195, 222, 239, 272, III 168, 335, 398, IV 58, 228
Bühnendecorum III 270
Bühneneinrichtung V 234
Bürgercapitän V 20
Bürgerliche Stellung I 390, II 316 u. f., III 208, 406, IV 234
Bürgerſpiele I 117, 120, 129, 312
Büttner V 71
Buhlerſchwänke I 167
Bulle III 108
Burlesken I 293, 313, II 200, 222
Burlin II 204
Burmeiſter III 332, IV 65, V 111
Buſch, Frau von, IV 146.

C.

Caccini I 269
Calderon I 139, III 330, 373, IV 158
Calderoni I 331
Callenbach'ſche Sommertheater V 29
Campioli I 282, 283
Carlin II 412

Carlos, Don, von Schiller III 40, 89, 165
Carnier III 113
Cartelverband V 305
Cartelverein V 228
Caſtelli III 144, 404, IV 156
Cato, der ſterbende, von Gottſched II 20, 49
Cavaliero, Emilio del, I 270
Celebritätsdrama V 252
Celtes, Conrad, I 88, 127
Cenſur I 206, II 200, 210, 215, 231, 416, III 203, 313, 318, 325, 339, IV 231, V 252
Cerf, Commiſſionsrath, IV 46, V 23, 28
Cervantes I 140
Charakterbilder V 262
Charakteriſtik II 40, 55
Chateaubriand IV 16
Cherubini III 415
Chineſiſches Theater I 7
Chor, der antike, I 8
Chriſt II 371, 391, III 97, 104, 114, IV 64
Chriſten V 76, 100
Chronegk II 288
Cid I 142, III 366
Clairon, Demoiſelle, II 307
Claque IV 207
Claſſiſche Drama, das franzöſiſche, I 142
Clauren IV 15, 18, 173, 174
Clodius II 289
Coleman, Miß, I 281, 378
Coliſeum als Myſterientheater I 141
Collin III 312, 404
Colloredo, Graf, III 129
Colombina I 314
Comédiens, Geſellſchaft der, I 142
Comödia dell' arte I 143
Comödiantenmeiſter I 201, II 173, 202, 293
Comödiantenzünfte I 118
Comödie, rührende, III 25
Confrèrerie de la Paſſion I 32, 142
Concluſor I 130
Conteſſa III 404, IV 173
Conventionen III 270
Converſationsſtück III 316
Copenhagen I 352
Copiren II 51
Cormarten I 224
Corneille I 233
Cornelius V 76
Cornet V 5
Cornet-Mühling V 7
Coſtenoble III 112, 336, IV 84, 138, V 137
Coſtüm I 25, 37, 121, 196, 364, II 22, 134, 155, 259, 297, 307, III 399, IV 10, 219, V 236
Cothurn I 9
Couliſſen I 272
Crelinger, Frau, IV 33, V 225
Crescentini III 130
Criginger I 130
Crispin II 13
Crüſemann IV 37
Curioni II 185, 369
Curländer IV 156
Curtiſan I 248
Czechtitzky III 74, 114
Czernin, Graf von, IV 91.

D.

Dähling III 400
Dänemark III 115
Dahnſche Ehepaar V 4, 100
Dalberg II 400, III 13, 21, 54, 103, 328, IV 12, 14
Dalwigk, Freiherr von, V 81
Damböck, Frl., V 102
Danzig I 202
Daphne, erſte deutſche Oper I 208, 269
Darmſtadt III 328
Darmſtädter Hoftheater IV 112, V 79
Dawiſon, Bogumil, V 145
Decoration I 53, 116, 195, 272, 274, 362, II 298, 353, III 396, IV 10, 227
Dedekind I 277
Deinhardſtein IV 20, V 136, 258
Delavigne IV 18
Delcour V 168
Demmer IV 59, 119, V 128, 130, 131
Denker, Frl., V 100
Deroſſi IV 258
Deſſauer Hoftheater III 110 V 71
Deſſoir V 84, 129, 224; Frau D. V 12
Detmold V 70, 71
Deutſches Schauſpiel in London V 82
Devrient, Eduard, IV 37, 42, V 115, 116, 117, 120, 121, 132, 155, 180, 222, 247, 289
Devrient, Emil, IV 130, 131, 139, V 4, 82, 121; Frau E. D. IV 139, V 4, 111, 112
Devrient, Friedrich, V 21, 138
Devrient, Karl, IV 66, 78, V 72, 112, 127, 128
Devrient, Ludwig, III 309, 348 u. f., 358 u. f., IV 15, 16, 26, 39, 40, 41, 52, V 171
Diable en quatre II 31
Diablerie I 31
Dichtkunſt V 240
Dieberich II 71
Dietrich III 115
Dietrichſtein, Graf von, IV 84, V 143
Dilettantentheater am Weimarſchen Hofe III 234
Dilettantismus der erſten Periode I 146
Dingelſtedt, Franz, V 97, 102, 108, 242
Dionyſos I 7
Dithyrambiſche Chöre I 7
Dittersdorf III 80
Dittmarſch V 110
Dobberan, Bad, V 66
Döbbelin, Theophilus, II 58, 129, 140, 142, 187, 299, 391; Tochter D. II 391, III 71; Karl D. III 111
Döring, Theodor, V 4, 58, 73, 93, 223
Dötſch, Frau, V 27
Donizetti V 274
Donna Diana III 315, IV 16
Dorberg I 272
Dorſch I 227, 258
Dorſeus I 313
Dorwal II 412

Dräſeke III 407, 408
Dräxler-Manfred V 81
Drama, älteſte Form deſſelben in Deutſchland I 20 u. f.
Drama, bürgerliches, II 56, 97, III 36, 219
Dramatiſche Literatur IV 172
Dramaturgie Leſſing's II 169, 174, 178
Dramaturgiſche Blätter IV 67
Dreikönigsſpiele I 26
Dresden I 34, 207, 228, 245, 264, II 298, III 332, IV 63, V 109
Dreſſel, Geh. Hofrath, V 76
Dreyer II 132, III 152
Dſchatra, indiſches Schauſp. I 5
Dürand III 377
Düring, Auguſte, III 302, IV 33
Düringer V 58, 229
Dürr, Conrad, I 379
Düſſeldorf IV 257
Düſſeldorfer Actientheater IV 267
Durand IV 62, V 77
Durazzo, Graf, II 201, 203
Dyk III 40.

E.

Echo I 176, 277
Eckardt ſ. Koch
Eckenberg I 353, II 45, 71
Eckhof, Konrad, II 67, 83, 89, 97, 100, 101, 104, 105, 124, 128, 130, 133, 148, 165, 179, 189, 241, 242, 247, 248, 250, 255, 256
Edeling, Graf von, III 388, 392
Edlingen, Graf von, IV 62
Egloff, Graf, III 111
Egmont III 250
Eigenſatz III 302
Einſiedeln, von, III 234
Eintrittspreiſe, erſte, I 37, 152, 204, 345
Elenſon I 226, 319, 320
Elmenhorſt I 382, 383
Elmenreich, Frau, III 329
Elsholtz V 65
Emolumente der Burleskenſpieler II 208
Enfans sans souci I 142
Engel II 291, 407, III 73, 77, 213
Engelſchall II 210
Enghaus V 4, 139
England V 272
Engliſche Comödianten I 148, 149, 153, III 111
Engliſche Comödien und Tragödien I 161
Engliſche Manier I 155, 170, II 25
Engliſche Schauſpielhäuſer, erſte, I 115
Engliſches Theater ums Jahr 1600 I 144
Engſt, Frau, III 75
Entrée, der Dichter, II 225
Equilibriſtenkünſte I 167, 168
Erklärer I 41
Ernſt V 18
Erzähler I 41
Eſelsfeſte I 29
Eſop I 157
Esperſtedt IV 16
Eſterhazy, Fürſt, II 201, III 313

Eßlair III 319, 327, 328, 345, 364, IV 57, 116, 167, 211, V 99, 101
Eule III 156, 162, 164, 183, 336, 339
Eulenſpiegel I 40, 157
Eunicke III 104, 115, 279; Frau E., ſpäter Händel-Schütz, III 276, IV 22, 47, V 27; Frau E., geb. Schwachhofer, III 2, 77
Expoſitor I 41
Extemporanten II 194.

F.

Fabricius II 12, 67, 89, 130
Fäſch, Ingenieur, II 134
Faller, Principalin, V 61
Faller'ſche Geſellſchaft IV 147
Familienſtück ſ. bürgerl. Drama
Fanchon III 281
Farce I 142
Faſtnachtsſpiele I 93, 96, 97, 107, 113, 118, 142, 152, 156, 372
Fauſt IV 76, 96
Feige II 399; Hofrath F. IV 105, V 75
Feind I 272, 273
Feiſtmantel IV 128
Feld I 356
Feldmann V 246
Fiala, Frau, III 101, 104
Fichtner IV 84, V 138; Frau F. V 139
Fiesko von Schiller III 33
Fiſcher, Joſeph, III 328; Karl F. V 131
Fleck II 372, 392, III 61, 74, 77, 151, 153, 275, 279, 282, 287; Frau F. III 75, 277; Tochter, ſpäter Frau Unger, III 302, 339
Flotow V 274
Flugwerke I 59
Förſter I 345, 349
Fopper I 180, II 206
Forkade, von, IV 134
Forſt V 18
Fouquet, Lamotte, IV 15
Fournier, Frl., V 139
Frankfurt III 102, 103, 104, 328, IV 144, V 19
Frankreich V 273
Franz IV 37
Franz, Wilhelmine, ſpäter Fr. Unzelmann-Werner, IV 36
Franzöſiſche Dichter V 259
Franzöſiſche Truppen I 206, 329, III 179
Frauen auf der Bühne I 259, 280, 381
Frays, von, V 101
Freudenſpiele I 326
Freytag, Guſtav, V 245
Friebach III 115
Frieb-Blumauer, Frau, V 36, 230
Friedrich, Prinz u. Regent von Baden V 132
Friedrich-Wilhelmſtädter Theater V 29
Fries, Frau, IV 57
Frieſe I 349
Friſchlin I 88, 127
Frohnleichnamsſpiele I 22
Frühauf, Frau, V 19
Füger III 316
Führer II 18

Fürſt, Marie, V 131
Fuhrmann, Cantor, I 386.

G.

Gabillon V 68, 75
Gärtner I 202
Gailing IV 64
Gall, Baron von, V 66, 69, 97, 307
Galotti, Emilia, II 250
Gantner II 96, 102, 130
Garnier I 143
Garrik I 394, II 308
Gaſtrollen II 362, III 298, 419
Gaſtſpiele IV 207, V 51
Gaukler I 92, 146, 151
Gebler, von, II 224
Gehalte II 68, 310, III 407
Geiſtiges Eigenthum, ſeine Anerkennung V 298
Geiſtliche Angriffe I 266, 373, II 138, 178, 312, III 197, 408, IV 244
Geiſtliches Drama I 110
Geiſtliche Tragödie I 78
Geißler I 226, 319, 334, 355
Gelehrte Drama I 110, 111, 234, II 25, III 257
Gellert II 26, 55, 56
Gemmingen, Baron von, III 12, V 129
Genaſt III 243, 387, 390, IV 130, 131, V 77; Frau G. V 77
Genée IV 47, V 25
Genelli, Frl., V 21
Gengenbach, Pamphilius, I 118
Genrebilder V 189
Georg, St., Vorſtadttheater, IV 141
Gerber IV 95, V 66
Gern, der ältere, III 21, 279, 302, IV 6, 21; der jüngere IV 23, V 27
Gerſtenberg, II 289
Gervais, Frau, IV 59, V 131
Geſchloſſene Decoration III 168, 398, IV 228
Geſetze III 51
Geſtiefelter Kater V 163
Geßner II 289
Ghelen II 201
Gherardi I 242
Gioja III 130
Gleich III 317
Gleim II 289
Gley III 113; Frau G. III 340, IV 80, 91, V 111
Gloy IV 139, V 4, 8
Gluck II 224, III 80, 84, IV 218
Göchhauſen, Frl. von, III 234
Görner V 246
Goethe II 296, 353, III 234 u. f., 379 u. f., IV 76, 96, V 266; Auguſt v. G. III 390, 392
Götz von Berlichingen von Goethe II 296, 353, III 265
Göze, Paſtor II 188
Gonfalone I 32, 114
Gothaiſche Hofbühne II 254, 255, 399
Gotter II 249, 289, III 12, 40
Gotthard I 133
Gottlieb II 204, 218, 415, III 137
Gottſchall V 248

Gottſched II 4, 8, 9, 20, 22, 26, 35, 44, 49, 53; Frau G. II 21, 113, 130
Grabowsky V 76
Grafenort IV 101
Graff III 243, 377, IV 62, 244
Graun I 273, 278
Grazioſo I 248
Green I 144
Gregoriusſpieler II 205
Gregoriustag I 135
Greiner V 71
Gretry III 80
Grey V 35
Griechiſche Schauſpielkunſt I 7
Griepenkerl V 242
Grillparzer IV 16, 156, 179
Grobecker V 26
Großmann II 395, III 100
Grua IV 61, 113, V 79, 180
Gründler I 334, II 8, 44
Grüner (Franz von Akats) III 367, IV 112, V 19
Gruner III 74, V 73
Grunert V 72, 97
Gryphius, Andreas, I 208, 322
Guardaſoni III 95, 100
Guarini I 141
Günther II 168, 393, IV 95
Günther-Bachmann, Frau V 12
Guggler, von, II 224
Guhr IV 105, 146, V 20
Gutzkow, Karl, V 118, 155, 242.

H.

Haak I 321, 322
Haake IV 95, V 16, 20, 42, 67
Haas IV 146
Haaſe, Friedrich, V 18, 103
Hackländer V 247
Hägelin II 231
Händel I 273, 278
Häring II 214, 231
Häußer, Frl., V 58
Haffner, Philipp, II 210, III 97, 142, IV 64
Hagemann III 102
Hager I 282
Hagn, Charlotte von, IV 57, V 180, 223
Hahn-Neuhaus, Graf Karl von, IV 148
Haitzinger, Frau, IV 59, V 130, 139
Halm V 155, 242
Hamburg I 202, 272, 273, II 42, 45, III 158, 355, IV 138
Hamburger Schule II 145, 160, 179, 412, V 17
Hamburger Stadttheater V 4
Hamburgiſche Dramaturgie II 169, 174, 178
Hamburgiſche Entrepriſe II 159, 161
Hamlet II 237, 359, III 373
Hammon II 112
Hampelmann V 19
Hannover I 272, II 17, III 102, 157, 332, IV 97, V 71
Hans Hau I 157, 178
Hanſtein, von, V 65
Hanswurſt I 29, 30, 157, 177, 180, 279, 296, 300, 310, 314, 333, 354, II 39, 70, 150, III 318
Hanswurſtcomödie I 281
Hantje, Wittwe, V 6

Hardy I 143
Harlekin I 313, 324, 355, 361, II 35, 36, 37, 41, 142, 156
Harsdörfer I 326
Hartwig, Frau, III 97, IV 65, V 111
Haſelmeier III 108
Haſenhut III 147, 317, IV 119
Haſſe I 273, 278
Haſſelt IV 146, V 19
Haßkarl I 354
Hauptactionen I 244, 263
Haupt- und Staatsactionen I 265, 289, 293, 327, II 21, 41
Hausmann V 20; Frl. H. V 102
Haydn II 224
Hebbel V 155, 242
Heeringen, von, V 76
Heeſe V 112
Heide III 244
Heigel III 324, 325, V 101
Heigendorf, Frau von Jagemann, IV 62
Heilige, das, als dram. Stoff III 373, 408 u. f.
Hein V 43
Heinrich, Profeſſor, III 112
Heinſius I 209
Hell, Theodor, ſ. Winkler
Hellwich, Pater Ambroſius, I 35
Hellwig III 333, 334, IV 64
Helmerding V 28, 29, 263
Hempel II 168, 241, 293
Hendel-Schütz, Frau Eunicke, III 109
Hendrichs V 72, 73, 223
Henkel IV 267; Frau H. II 67
Henſel II 101, 152; Frau H. II 101, 151, 153, 156, 176, 248, 250, ſ. Seyler
Henßler III 142
Herbold, Frl., V 75
Herdt III 74, 278, IV 6
Herold I 41, 66
Hermanni, Marie, V 129
Herrmannsthal V 242
Hertz, Henrik, V 259
Hervorruf II 362, 407, III 419
Herzberg (Ludwig Devrient)
Herzfeld III 169, 183, 336, 342, IV 138, 142, V 139; Frau G. III 336
Heufeld II 212, 216, 219, 220, 225, 231, 233
Heurteur IV 85
Heyden, Magiſter, II 210
Heydrich II 14, 57, 71, 198, 199, 217
Heynitz II 32, 43
Hiller II 160, 254
Hilverding I 330, 331, 355, II 71; H. von Weren II 213
Himmel III 281
Hippolytos V 160
Hirſchnack I 331
Hiſtoriſche Moralitäten I 215
Hiſtoriſches Drama V 253
Hiſtrio-Maſtix I 318
Hiſtrionen I 92, 95
Höffert, Frau, V 68
Hönicke II 255
Hofcomödianten I 206, 228, II 82
Hoffmann, Principal, I 322
Hoffmann, A. T., III 329

Hoffmann, Tenoriſt, IV 30, V 18, 20
Hoffmann, von, Principal, III 100, 109
Hofintendanz, zur künſtler. Direction werdend III 13, 21
Hoftheater I 257, II 129, 130, 238, III 161
Hof- u. Nationaltheater V 56
Hohenſtaufen-Cyklus V 153
Holbein, Franz von, III 329, IV 97, 98, 104, 127, 173, V 72, 142
Holberg II 55, IV 173
Holland III 115
Holländiſche Comödianten ſ. Niederländiſche
Holtei, Karl von, IV 46, 134, V 17, 24, 26, 31, 42, 61, 241; Frau v. H., Luiſe Ungar, IV 36, 135, V 79
Holzbecher, Frau Julie, Holtei's Frau, IV 47, V 24
Holzwart I 130, 354
Honorar der Dichter II 225, 347, III 281, IV 229
Hoppe IV 267, V 4, 223
Horribilicribilifax I 210
Horſchelt IV 57, 118
Hoſtovsky III 111
Hotter I 282
Houwald IV 16, 156
Huber I 319, 334, II 194, 199, 218, 296, III 142
Hubert I 226
Huck II 304, 401, III 325
Hübſch V 134
Hülſen, Gardelieutenant von, V 229
Hund des Aubry III 390
Hunnius III 110, 115, 407
Hunold I 273, 278
Hut, der grüne, I 333.

J.

Jackerl II 204
Jagemann, Caroline, Frau von Heigendorf, III 55, 243, 262, 376, 388, IV 62
Jahn V 75
Jakoby II 12, III 336, IV 139, V 4
Janauſchek V 20
Janezſchky I 258, 386
Jan Poſſet I 157
Jaquet II 203, 218, 415, III 137; Catharina J. II 410, III 184; Nanny J., ſiehe Adamberger
Jautz II 415, III 137
Ideale Drama III 261
Idealiſiren IV 162
Jenke, A., IV 267, V 68, 69
Jerrmann IV 130, V 57, 58, 224
Jeſter II 222
Jeſuitenſpiele, Comödien, I 137, 221, 369, 455, II 299, III.
Iffland II 259, 291, III 6, 11, 32, 36, 41, 47, 56, 85, 209, 221, 223, 226, 252, 274, 280, 293, IV 6, 13, 38, 173, 243
Iffland's Schule III 284
Ihlen, Dr., III 329, IV 146
Ilgener II 396, 399
Immermann IV 160, 257, V 3, 90, 155, 241
Impreſſarien I 342, II 202

Improviſation I 102, 108, 242, 249, 252, 282, 296
Indiſches Theater I 5
Insbruck III 111
Inſpicient II 404
Intendanten IV 9, 66, 95, 105, 115, 192
Intendanz V 78
Intermezzi II 112, 131
Inventionen I 218
Joculatores I 72
Jodelle I 142
Johannſen I 382
Jomelli II 301
Joſeph II., Kaiſer, II 238, 402, 423
Joſephſtädter Theater III 148, IV 120, V 30
Joſt IV 139, V 4
Journaliſtik IV 202
Iſarthortheater III 325, IV 55, 56
Israelitiſche Schauſpieler V 283
Italien I 114, 141, V 272
Italieniſche Oper II 306
Italieniſche Truppen I 206, 329
Judenbart V 226, 319
Jüdiſch-dramatiſcher Gottesdienſt I 6
Jüdiſche Comödiantentruppen in Amſterdam III 115
Jünger III 40, 129
Julius III 334, 357, 358, IV 65, 71, V 111
Jutta, Frau, I 78.

K.

Kabale und Liebe III 33
Kämpfer I 93
Käthchen von Heilbronn III 317, 330
Kaffka III 109
Kaiſer V 68, 73
Kalden II 299
Karl V 30, 32, 35, 40
Karl (von Bernbrunn) IV 55, 119
Karlsruhe III 108, 326, IV 58, V 126
Karlstheater V 39
Karſten III 390
Kaſelitz III 74, 279
Kaſperl III 143
Kaſperltheater III 143
Kaſſel I 153, II 302, III 108, 329, IV 105, V 75
Kaufmann, Myſterien, I 30
Kayſer I 273, 276, 282, II 44
Keglevics II 233
Keilholz III 102, 109, 115
Kern II 312
Keßler, von, II 224
Kettel IV 84, 101, V 74
Kinderballet IV 118
Kirchendrama, Kirchenſpiele, I 15, 23, 25, 87, 217
Kirchhof II 67, 89, 101
Kirchmeyer I 127
Kirms III 245, IV 62
Kirſch II 33, 101, 107
Klay I 217
Kleefelder II 54, 56, 58
Klein V 242
Kleiſt II 289; Heinrich von K. III 330, 372, 404, IV 20, 156

Klemm II 212, 213, 216, 225
Klingemann, Philipp, III 127, 139, 154, 156, 164, 169
Klingemann, Auguſt, III 332, 404, IV 15, 77, 84, 94, 95
Kligten, Kluchten, I 242
Klinger II 391
Klopſtock II 143, 289
Klos III 153
Klotſch II 12, 58; Frau K. II 108
Knaut I 346
Knebel, von, III 234
Knecht im Faſtnachtsſp. I 157
Knittelvers III 266
Koberwein II 299, III 109, 139, IV 85, V 139
Kobler'ſche Tänzergeſellſchaft IV 153
Koburg I 272, V 65
Koch II 241, 255, 298; Fr. K. II 253; Johann K. I 382, II 20, 53, 57, 68, 71, 81, 106, 107, 109, 117, 393; Eckardt K. III 53, 55, 103, 104, 114, 132; Betty K. III 104, 139
Koch, Komiker, IV 84, V 10
Köchy V 74
Kölle, Legationsrath, V 90
König I 273, II 393, V 68
Königsberg I 202, III 113, 334
Königſtädter Theater IV 45 u. f., V 23, 28
Könneritz, von, IV 65
Körner, Theodor, III 404
Köſter V 242
Kohlhardt I 321, 391, II 7, 20, 23, 51, 52, 68
Komödie ſ. C.
Konradine, die ſchöne I 282
Korn III 316, IV 85, V 138
Korntheuer IV 119, 121, V 31
Kotzebue III 40, 130, 223, 227, 335
Krakau III 114
Krampe, Principal, V 65
Kratter III 40
Krauth, Luiſe, V 130
Krebs III 327
Kreuzercomödie II 300
Krickeberg, Frau, III 339, IV 36
Krippelſpiele I 330
Kritik ſiehe Theaterkritik
Kröning II 67
Kroll'ſches Vergnügungslocal V 29
Krones, Thereſe, V 31
Kronſtein, von, II 415
Krüger, Joh. Chriſt., II 54, 67, 288, III 102; Karl K. III 242, 316; Wilhelm K. IV 35, 84, V 180
Kuefſtein, Graf, III 128
Kühne III 339; Frau K. III 336
Künzel, Dr., V 82
Küſtner, Theodor von, IV 130, 132, V 79, 99, 218, 227, 301
Kummerfeld, Frau, III 4
Kuniger I 355
Kunſt IV 167
Kurländer II 214
Kurz, Bernardon, II 192, 194, 203, 208, 220
Kurzweiler I 157.

L.

Labes II 391, III 74, 319, IV 58, V 131
Ladenberg, Miniſter von, V 316
Lambert I 346
Lambrecht II 168, 187, III 106, 325
Lanckoronsky V 144
Landfahrer I 151
Landolfi I 206, 227
Lange II 7, 236, 409, III 134, IV 84
Langerhans II 391, III 74, 219, 336
Langhans IV 134
Laroche III 143, IV 62, V 77, 137
Lasker, Dr., V 17
Laube, Heinrich, V 13, 144, 155, 244
Lauber V 79
Lauber-Veſing, Frau, IV 267
Laudes II 212
Lazzi I 315, IV 122
Leander I 344, II 74
Lear, König, II 371
Lebende Bilder in den Myſterien I 54, 60
Lebenslängliche Anſtellungen III 46
Lebrün, Karl, III 330, IV 139, 142, 173, V 4, 5; Frau L. IV 139
Lecain II 139, 307
Lederer V 246
Le Gay IV 139
Legrand II 50
Lehrbach, Graf von, V 80
Leinhas I 334, II 194, 218
Leiningen-Neudenau, Graf von, V 126
Leipzig I 224, 272, II 8, 107, 134, III 332, IV 128, V 10
Leipziger Schule II 3, 25, 27, 65, 106, 120, 137, 144
Leiſewitz II 289
Leißring III 244, 329, IV 146
Lembert IV 18
Lemm III 307, IV 108
Lengßfeld I 154
Lenz, Dichter, II 288
Lenz (von Kühne) III 336, 357, IV 139, V 4
Leo III 113, 329, 339, 357, IV 62, 97
Leonhardt III 328
Leopoldel II 204
Leopoldſtädter Theater III 141, 317, IV 121, V 31, 36, 37
Leppert II 48, 107, 109
Lerſe II 288
Leſecomité V 164, 304
Leſeproben II 345, III 267
Leſſing II 37, 121, 132, 143, 158, 169, 179, 290, 303, 315, 402, III 35, IV 173, V 266
Leutrum, Graf von, V 86
Lewald, Auguſt, V 92
Lichtenſtein, Fürſt von, III 110
Liebich III 100, 101, 109, 318, 322, IV 127; Frau L. III 319
Liedtke V 224
Limbach IV 267, V 68
Lindner, Caroline, III 331, IV 144, V 19
Linz III 111
Lipper'l II 204

Lippert III 139
Liſzt V 78
Literatur, dramatiſche, Beginn derſelben, I 207, IV 155, 159
Lobkowitz, Fürſt von, III 113
Localpoſſe II 70, 212
Locatelli II 299
Loch I 116
Löhrs III 156, 164, 183, 336
Loën, von, I 310
Löwe, Fedor, V 96
Löwe, Ferdinand, IV 61, 129
Löwe, Ludwig, II 137, 296, 399, III 110, 113, 321, IV 84, 85, 88, 128; Frau L. II 168, V 139; Julie L. III 316, 319; Lila L. V 58, 73
Löwen II 95, 99, 102, 154, 157, 169, 171, 187, 288
Logau V 242
Logeion I 8
Lohenſtein I 211
Lombard, Baron von, IV 66
Lopreſti II 196
Lorenz I 322, 353, II 7, 54, 56, 57, 198, 199
Lorenzoni II 300
Lortzing V 12, 274
Ludi Cäſarei I 221
Ludovici I 292, 293, 302, 346
Ludwig II 20
Ludwig, Otto, V 245
Ludwigsluſt V 66
Lüttichau, von, V 111
Lukas V 139
Lully I 281
Luſtigmacher I 29, 128, 157, III 318
Luſtſpiel I 142, II 30, IV 172; das rührende L. II 56
Lußberger V 139
Luther I 125
Lux III 109, 329, IV 146
Luxburg, Graf von, IV 66.

M.

Maas, Titus, I 327
Maaß III 302, V 242
Macaroni, Signor, I 177
Machiavelli I 141
Märchner II 73
Mäve I 2, 89
Magdeburg III 111
Mai V 242
Mainz I 202, III 102, 103
Malkolmi III 243; Amalie M., ſpäter Frau Wolff, III 243, 262, 370, 376
Malß IV 146, V 20
Maltitz IV 19
Mandt, J. C., V 26, 246
Manier IV 167
Mannheim II 303, 400, III 3, 328, IV 60, V 55
Mannheimer Schule III 56, 59
Mantelrollen II 13
Manuel, Nikolaus, I 118
Manuſcripten-Diebſtahl IV 230
Marchand II 303, III 106, 324
Marcheſi III 103
Maria Thereſia II 200, 203, 217, 233
Marienſchauſpiele, Marienklagen I 22
Marinelli, Karl von, III 141
Marini I 211

Marionetten I 327, 329, 335
Markgraf I 354
Markus I 355
Marlowe I 144
Marr, Heinrich, IV 95, V 9, 12, 13, 74, 78, 138
Marſchall, Frau, IV 139
Marſchner IV 218, V 274
Martini II 54, 68, 89, 130, 296, V 71
Mascarille I 232, II 13
Maſchinencomödie II 197
Maſchinerie I 24, 53, 274, 457
Masken I 7, 8, 9, II 37, 38, 263
Maskenſpiele I 141, 143
Maskenſprüche I 93
Matheſon I 282
Mathiſſon, von, IV 114
Mattauſch III 75, 104, 277
Maurer III 302, IV 22, 116, V 86
Maurice V 6, 7, 8
Mauvillon II 310
May V 248
Mayer I 383
Mayerhofer V 130, 131
Meaubert IV 80
Meck IV 95, V 19, 20
Mecklenburg-Schwerin II 82, III 110, V 65
Mecklenburg-Strelitz II 399
Mecour, Suſanne, III 68, 174, 249, 255, 369, 391
Medea V 159
Meerſchweinchen V 60
Mehul III 415
Meier, Karl, III 148, 225, 338, IV 58
Meil II 298
Meiningen V 70
Meisl III 317
Meiſterſänger I 98, 114, 123, 158
Meixner V 12, 145
Melanchthon I 126
Melodrama II 252, 259, IV 17, 178
Mende III 104
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix, IV 263, 266, V 156, 315
Menninger II 220
Menſchendarſtellung I 87, 94, III 23
Menſchenhaß und Reue III 79
Mercier II 288
Merſchy II 168, 299
Mevius, Frau, III 328
Meyer I 34, II 12, 168, III 4, 12, 17
Meyer, Dr., V 76
Meyerbeer V 274
Michaël, Johann, I 278
Michaelis II 242, 248, 288
Michaud III 164
Miedke III 328; Frau M. III 328, IV 129
Mierk II 105, III 328
Mihule III 100, 108
Miltitz, Borromäus von, III 334
Mimiſch-plaſtiſche Darſtellung III 276
Minding III 237
Miré III 163
Miß Sara Sampſon II 97, 125, 205
Mitau III 114
Mittell IV 58

Mittenwald I 401
Möller II 336, III 109
Möſer, Juſtus, II 37
Molé II 412
Molière I 230, 231, 309, 362, II 119, 376
Moltke V 68, 69
Monjo I 282
Monſigny III 80
Montague, Lady, I 3, 29, 336
Moralitäten I 32, 62, 139, 142
Mordſpektakel I 170
Moretti II 299
Moritz III 112, IV 57, 128, 130, V 91, 96
Morſtedt, Frau Neumann-Haitzinger, IV 59
Moſel, von, IV 84
Moſen, Julius, V 67, 241, 256
Moſenthal V 242
Moſer II 204
Moskau III 114
Mozart III 80, 84
Mühling V 5, 20
Müller I 313, 355, II 17, 20, 31, 76, 96, 217, 225, 239, 325, 407, 415; der ſogenannte ſchwarze Müller I 313; Wenzel M. III 80, 134, 142; Caroline M. IV 47, 85, V 139; Sophie M. IV 62, 85, 88, 91, 168
Müllner III 292, 315, 375, 404, IV 16, 137, 156
München II 299, 401, III 106, 324, IV 54, V 99
Münchhauſen, Major A. von, V 74
Muhamedaniſches Schauſpiel I 7
Mummereien, Mummenſchanz I 93, 218
Muſäus III 38, 234, 250
Muſtervorſtellungen IV 261
Muſtervorſtellungen, ſogen. V 104
Mylius II 55, 68, 255
Myſterienbühne I 55, 58, 142, 216, 273
Myſterium I 15, 21, 25, 27, 36, 45, 74, 142.

N.

Nachſpiel I 62, 138, 247, 458
Naffzerin I 331
Nagel III 113, IV 47, 134, 173
Narrenfeſte I 29
Nathan der Weiſe II 381, III 71, 264
Nationaliſiren II 289, III 219, 405
Nationaltheater II 159, 189, 219, 288, 303, IV 4, 114
Nattaro, Pedro, I 140
Natürlichkeitsrichtung II 128, 290, III 370
Negromanten I 185
Neſtroy V 32, 35
Neufeld, von Zahlhas, IV 129
Neujahrswünſche der Wiener Komiker II 209
Neuber I 322, II 5, 51
Neuberin, Frau, II 3 u. f.
Neuhaus II 401, III 102
Neuhof, Frau, II 140
Neumann, Chriſtiane, III 342
Neumann, Adolphine, V 130

Neumann-Haizinger, Frau, IV 59, 211
Neumann, Lieutenant, V 16
Neumann, Luiſe, V 127, 129, 139
Nicolai II 137, 250
Nicolini II 81, 111, 339
Niederländiſche Comödianten I 120, 146, 151, 152, II 111
Nieſer II 299, 401
Nimbs, Dr., V 16, 17
Nölting II 188
Nouſeul II 391, 401, 410, 414, III 134
Noverre II 224, 238, 301
Nürnberg I 97, 114, 272, II 18, III 111
Nürnberger Dichter I 217
Nuth, Frau, II 194, 218, III 319.

O.

Oberammergau I 401
Oberregiſſeur IV 97
Ochſenheimer III 98, 316, IV 85
Odoardo II 192
Oedipus V 159
Oehlenſchläger IV 16
Oels III 377, IV 62
Oeſtreicher, Cantor, I 132
Oettinger IV 205
Ohlin II 71
Oldenburg, Dr., V 131
Oldenburgiſches Hoftheater V 66
Olla Potrida des Fuchsmundi I 331
Oper I 141, 208, 218, 265, 268, 328, II 27, 76, 113, 253, 302, 339, 391, III 80, 157, 161, 246, 415, IV 215, V 274
Operette II 112
Opernhäuſer, die erſten I 272
Opernreform, Gluck's, III 81
Opitz, Martin, der Dichter, I 208, 270
Opitz, Chriſt. Wilh., der Schauſpieler, II 393, III 93, 96, 114, 332
Opus theatricum von Ayrer I 155
Oratorium I 217
Orcheſtra I 8
Orden IV 243
Organiſation II 401, III 16, IV 53, 69, 253
Originaliſiren II 289
Oſterſpiele I 27, 61, 63, 330,
Othello II 366, III 365
Otternwolff, von, II 224
Otto III 329, IV 146.

P.

Paceli I 227, 258, 313
Pächter II 202
Palleske V 68
Palffy, Graf von, III 313, IV 118
Pandcke II 20
Pandßen I 204
Pantalon I 314
Pantomimen I 92, 329
Paraphraſen I 23
Paris I 142
Parterre, das kunſtrichterliche, ſ. Publicum II 348, III 417
Paſos I 117

Paſſau III 109
Paſſionsbrüder I 114
Paſſionsſpiele I 21, 25, 46, 60, 141, 401
Pauersbach, von, II 224
Paul, Karl, I 202
Pauli III 328, IV 66, 71, 73, 77, V 15, 110, 111
Pauli, St., Vorſtadt, IV 141
Paulmann IV 98
Peche, Thereſe, IV 85, 113, 116, V 85, 139
Pegnitzſchäfer I 217
Pelavsky V 18
Pelzel II 225
Penſionirung II 283, 417, III 46, 125, 184, 319, 407, IV 12, 235
Penſionsfond V 310
Perglas-Waterford, v., V 16, 72
Peri, Jacobo, I 269
Perinet III 142
Perſiſches Schauſpiel I 7
Perſonal, das älteſte, I 39, 41, 124
Perſpective I 239
Petersburg III 114
Petraſch II 210
Petzold V 86
Pfeffel II 289
Pfeiffer, Charlotte Birch-, IV 57
Picander, Henrici, II 20
Piccini II 254
Pichler III 332
Pickelhering I 150, 154, 177, 180, 329
Piccolomini von Schiller III 251
Piehl IV 138
Pircher, Marianne, I 282
Pirſcher V 84
Piſtor IV 128; Fr. P. IV 128, V 139
Piſtrich, von, II 233
Plötz V 246
Poißl, Freiherr von, IV 54
Pokorny V 31
Polavsky III 320, IV 28, 127
Polieukt I 224
Porſch III 104
Porth IV 113, 258, V 12, 79, 112
Poſſe, die, V 36
Poſſenreißer I 92, 157
Poſſenſpiele I 95
Poſſet, Jann, I 157
Poſtel I 273, 278
Potage, Jean, I 177
Pradon I 322
Praecurſor I 41, 75
Prämien der Burleskenſpieler II 207
Prag II 304, III 100, 318, IV 127, V 18
Prandt III 328
Prechtler V 242
Prehauſer, Gottfried, I 340, II 191, 194, 219
Preisſtücke, erſte, II 167
Previlla II 412
Principal I 201, 204, III 322
Principalſchaft II 158
Privatunternehmungen V 43
Probſt, Peter, I 101
Proſa II 290
Proteſtantismus, ſein Einfluß, I 135, II 305
Prutz, Dr., V 7, 241
Prynne I 378

Publicum ſ. auch Parterre, (zum P. ſprechen zuerſt I 64) III 260, 417, V 53
Pudding, Jack, I 177
Puffendorf, von, II 224
Pulcinella I 206
Puſchmann, Adam, I 120
Puſterbalk I 42
Putlitz, von, V 246.

Q.

Quackſalber, Myſterienfigur I 30, 71, 76
Quandt's Hof II 33, 80, 108
Quanter V 75, 112
Quartal II 71, 81
Quoten I 352.

R.

Rabener II 7
Racknitz, Hofmarſchall von, III 334
Radomin I 331
Räder V 112; Frau R. II 393
Räuber, von Schiller, III 30, 314
Raimund IV 121, 123, V 31
Rainer I 346; Frau R. II 130
Rammler II 140, III 73, 79
Rathscomödie I 251
Rauch I 282, 383
Raucour, Frau, II 412
Raupach IV 17, 18, 180, V 240
Rautenſtrauch II 224
Rebenſtein III 301
Rebhun, Paul, I 129, 145
Recitativ I 270
Redern, Graf von, V 152, 218
Reform der Kunſt durch Frau Neuber II 7, durch Leſſing II 122, durch Goethe III 255
Reformation I 135, 136
Regelmäßiges Drama II 198, 199
Regensburg III 109
Regent der Schulcomödien I 121, 126
Reger IV 266, 267, V 12
Regie IV 39
Regieſyſtem II 344, 404, III 257
Regnard II 30
Regulus von Pradon, erſte Alexandrinercomödie I 321
Reibehand I 355
Reibiſch V 242
Reicha III 109
Reichard III 325
Reihen, Reigen, I 271
Reimann V 16
Reimarus II 280
Reimers, Betty, II 369
Reineke II 246, 335, 343, 392, III 87, 92; Frau R. II 341, III 87, 114; R. Sohn III 320
Reinhard und Frau III 184, 325
Reinhardt IV 56
Reinhold IV 139
Reinwald II 391, III 74, 278
Reiſer, Anton, I 382
Remi V 10
Remie IV 73, V 76, 81
Renner, Frau, III 183, 325, 329, 331, IV 97, 128
Renſchüb (Büchner) II 372, III 11, 20, 47, 104

Repertoir I 245, II 16, 41, 97, 180, 236, III 261, 381, 412
Requiſiten bei den Myſterien I 51
Rettich V 139; Frau R. V 111, 139
Reuchlin I 88
Reuſche V 29
Rhetorik I 209
Rhode III 357, IV 133
Rhythmus II 28, 29, III 84, 265
Riccoboni I 178, 252
Richter I 273, 355; Reinhard R. I 258; Heinrich R. IV 37, V 12
Riehl V 77
Riegel I 177, 314, 329
Rieſe I 226, 227, 258
Rietz, Julius, IV 267
Riga III 114
Ringelhardt V 11
Rinuccini I 208, 269
Riſch I 346
Riſchmüller I 382
Riſt, Paſtor, I 202, 213, 215, 382
Riſtori I 331
Ritter V 58; Frau R., geb. Baumann, ſiehe dieſe
Ritterdrama II 356, III 28, 219
Robbe generiche I 253
Robert, Ludwig, III 404, IV 15, 20, 173
Römiſche Theater I 17
Röſike IV 47
Rötſcher V 288
Roger, Luiſe, Frau von Holtei, IV 36, 135
Roll I 178
Romanus II 289
Romeo und Julia, älteſte Bearbeitung I 408, Goethe'ſche III 373
Ronſard I 143
Rooſe III 132, 139
Roſche II 67
Roſe IV 84
Roſenberg, Graf, III 128
Roſenplüt, Hans, I 198
Roſſini IV 219
Roſt II 55, V 242
Roſtock II 82
Roswitha I 20
Rothe I 33
Rotrou I 143
Rott, Moritz, IV 119, 167, V 10, 173, 179
Rottmeier V 17, 18
Rouſſeau II 315
Routine IV 163
Routiniers, durch Kotzebue erzeugt, III 227
Rubin I 30, 72, 157
Rucellai I 141
Rudolph V 15
Rudolphi II 67, 71
Rueda, Lope de, I 117, 140
Rüthling III 74, 279, 302, IV 23, V 27, 225
Rufus I 43.

S.

Sacco, Frau, II 368, 410, III 137
Sachs, Hans, I 101, 145, III 236
Sachſe V 9

Sacramentsverweigerung I 385, II 312
Saiſontheater V 4, 8, 51, 53, 62
Sakuntala I 6
Salieri III 80
Salm-Kyrburg III 109
Salzburg III 109
Salzhüter I 226, 258
Salzſieder ſ. Salzhüter
Samenhofer I 330
Sanct Georg V 6
Sanct Paul V 6
Saphir IV 204
Sartori III 317, IV 121
Saſſe I 313
Saß I 226
Scapin I 232, 314
Scenarien I 242, 435
Scio, di, I 327, 330, 388
Schäfer III 336, IV 139, V 4, 8
Schäfereien I 217
Schäferſpiele I 141, 175, 269, II 54, 70, 289
Schalksnarr I 157
Schall III 404, IV 137, 173
Schalltrichter I 9
Schampitaſche I 177
Schauſpieler-Akademie II 88, 279, III 18
Schauſpieler, franzöſiſche, I 206, II 111, italieniſche S. I 206, II 111
Schauſpielerinnen, die erſten, I 81, 258, 378
Schauſpielerſtand I 154, II 316, III 208, 406
Schauſpielerverein V 184
Schauſpielhäuſer, die erſten I 114, die modernen III 395
Schauſpielkunſt I 74, 88, 198, 284, 308, II 126, 181, 291, 407, 422, III 31, 401
Scheber I 382
Scheibe II 35
Scheller I 282, 355
Schenk IV 267; Frau S. IV 267
Schenk'ſche Ehepaar V 100
Schernitzky I 226, 386
Schick, Frau, III 104, 168, 279, 302
Schiebeler I 226, II 288
Schikaneder III 109, 149
Schiller III 32, 197, 240, 249, V 266
Schilling I 154
Schimpfſpiele I 210
Schinkel IV 43, 228
Schirmer, Frau, III 333, IV 65, V 111
Schlager I 204, 330
Schlegel, Elias, II 21, 26, 54, 158, 288; A. W. S. III 289, IV 235
Schleſiſche Dichterſchulen I 208, 212
Schleswig III 110
Schlönbach V 68
Schloſſer II 187
Schmelka III 320, 357, IV 46, 137, V 24, 25
Schmelz II 168, 187
Schmelzle, Wolfgang, I 119, 127
Schmidt III 111, 336, 342, IV 138, V 5; Frau S. IV 95
Schmieder, Dr., III 104, 112
Schmieren V 60

Schneider, Heinrich, V 20
Schneider, Ludwig, IV 37, V 187, 225
Schnepperer ſ. Roſenplüt
Schnupftuchſpiel II 29, 118
Schoch, Georg, I 220
Schönemann I 346, II 14, 45, 48, 54, 56, 65
Scholz III 64, 112, 114, 357
Scholz, Wenzel, IV 119, V 30, 32, 35
Schopf II 396, III 109
Schoßwitz I 181
Schott I 273, 278, 383
Schrader IV 139
Schreyvogel (Weſt) III 312, 315, IV 80, 84, 92, 203
Schriftſteller, unter den Schauſpielern III 208
Schröck, Frau, IV 22, V 223
Schröder, Friedrich Ludwig, II 149, 150, 167, 189, 242, III 91, 117, 151, 155, 164, 188, 221, 222, 337, 338, 342, IV 173; Sophie S., früher Stolmers, II 66, 70, 84, III 132, 139, 316, 320, 336, 343, 348, 364, IV 88, 89, 167, 170, 211, V 99, 101, 139
Schröter, Andreas, I 342, II 12, 96, 152, 194, 218; Corona S. III 234
Schubert II 12, 54
Schuberth II 108, 241, 248
Schuch, Franz, I 335, II 48, 71, 140, 320, 396; Gebrüder S. II 140, 320
Schüler III 109
Schütz I 271, II 369, 372; Heldenſpieler S. V 74
Schulactus I 126, 411, III 138
Schulcomödie I 88, 125, 219, 368
Schuld, von Müllner, III 315
Schule II 25, 235, IV 57
Schulz, Caroline, II 152, 156, 167; Sophie S. II 96, 103, 151
Schulz, Componiſt, V 160
Schuſter, Ignaz, III 317, IV 55, 121, V 31
Schwachhofer, ſpäter Frau Eunicke, III 104, 277
Schwan III 12
Schwanfelder V 79
Schwarz, Anton, III 335, 339, 357; Carl S. III 328
Schwarzleutner II 214
Schwedt II 399, III 109
Schweitzer II 242, 253, 256
Scribe IV 174
Sechſeläuten, das, in Zürich, I 372
Seckendorf, von, III 234
Seconda, Franz, III 95, 332, 333, 372; Joſeph S. III 95
Seeau, Graf, II 401, III 106, 346
Seebach, Marie, V 8, 149
Sehring V 128; Frau S. IV 59
Sellier I 342, II 199
Seneca I 209
Senger V 113
Seſſi III 130
Seydelmann IV 100, 106, 116, 264, V 84, 191

Seyler, Sebaſtian, I 370; Abel, der Principal, II 157, 159, 170, 254, 392, III 5, 10, 153, 163; Frau S., Frau Henſel, II 176, III 5, 10, 153, 156, 163
Sganarelle I 232, II 13
Shakeſpeare I 144, 145, 150, 460, II 237, 289, 374, III 15, 265, 289, IV 76, 273, 274, V 145
Siddons, Miß, II 308
Singetſpile I 158, II 76, 114, 136, 137, 204, 406
Skarbeck V 267
Soden, Graf Julius von, III 329
Solbrig III 336
Solothurn I 133
Sommernachtstraum V 156
Sommertheater V 45
Sondershauſen V 70
Sonnenfels II 215, 223, 225, 226, 231, 237
Sonnenhammer, von, I 201
Sonnleithner III 313
Sontag, Henriette, IV 49
Sophokles I 8
Spanien V 272
Spaniſches Theater I 114, 139, 140, 248
Spener I 380, 387, 388
Spengler II 393, III 88, 100, 114
Spenzer I 153
Spiegel, Hofmarſchall von, V 78
Spiegelberg I 313, 331, 344, II 5, 8, 67, 100
Spielhonorar II 311, IV 215
Spielleute I 92
Spitzeder III 109, IV 46, 119, V 33
Spohr, Ludwig, IV 105, 218, V 274
Spontini III 417, IV 44, 50, 219, V 274
Springer I 159, V 43
Spruchſprecher I 93
Squenz, Peter, I 210
Staberl III 318, IV 55
Stabilität II 110, 132, 162, 164, 296, III 95
Stadt- und Wanderbühne IV 254
Stahr, Adolph, V 67, 69
Standfuß II 113
Starke I 227, 258; deſſen Sohn II 67, 71, 89, 105, 130; ſeine Frau II 67, 71, 89, 97, 130, 296, 369, III 163, 186
Starkloff, Geh. Hofrath, V 66
Stavinsky IV 36, 42, 134, 138, V 153, 225
Steck V 79
Stegmann II 371, III 104, 153, 169, 183, 336, 339; Frau S. III 104
Stegreif I 97, II 102, 206
Stegreifſpiel I 143, 242, 243, 329, 435, II 37, 41, 72, 191, 219, 222, 332, 341, III 237
Steigenteſch II 219, 415; von St. III 404, IV 173
Steiger III 101, 109, 336, 339
Stein, von Treuenfeld, IV 129
Steinbrecher II 12, 96, 99, 108, 113, 137, 296, 319
Steiner V 71

Stenſch III 325
Stenzel II 72, 73
Stephanie der ältere II 101, 203, 217, 223, 224, 403, 405, 408, III 117, 138; der jüngere II 219, 223, 224, 233, 405, 406, 411, 415, III 117, 125, 133, 134, 138
Sternberg-Ungern, Graf, IV 61
Sternſchütz, von, II 224
Stich III 301, IV 22; Bertha St. V 181, 223; Clara St. V 181, 225
Stierle II 414
Stockfiſch I 152, 177, 329
Stöger V 18
Stoll I 355
Stranitzky I 226, 331, 386
Straſoldo, Graf, III 129
Streit III 112, 357
Strohmeier III 390, IV 62, 63
Strungk I 272
Stubenrauch, Amalie, IV 116, V 85
Studentencomödianten I 140, 200 u. f., 225
Stüwen II 21
Sturz II 289
Stuttgart II 301, III 107, 326, IV 114, V 84
Styl II 235
Subvention, ſtädtiſche, V 60
Sulzer II 315
Suppig II 14, 53, 58.

T.

Tabor III 102
Tagewerke bei den Myſterien I 37, 62, 66
Taglioni IV 115; Marie T. IV 115
Talma III 347, 399
Tantième, erſte, II 213, 225
Tantièmeeinrichtung V 228, 302
Tapetichten (Tapeten) I 195, 239
Taſſo, Torquato, I 41; — von Goethe III 369
Taubenhain, Oberſtallmeiſter von, V 96
Telemann I 273
Terenz III 263
Teſcher V 81
Teufel in den Kirchenſpielen I 30
Teutſcher II 219
Thaddädl III 147
Thaliatheater V 6, 10
Theater an der Wiedn III 150, 317, IV 118, V 31, 37
Theateragenten V 49, 291
Theatercomité V 57
Theaterdichter, erſter angeſtellter, II 242
Theater, große, IV 142
Theater in der Steinſtraße IV 141
Theaterkritik II 115, 175, 232, III 133, 213, IV 202, V 290
Theaterſchule II 303, 324, 406, III 72, 302, 326, 327, 406, IV 53, V 314
Theaterverein in Düſſeldorf IV 259
Theaterzeitungen V 293
Theatrum academicum I 162, 203

Theil I 273
Thering II 393, III 97
Thespis I 7, 8
Thimich, Paul, I 272
Thöring, Graf von, II 67
Tholuck IV 244
Thomas von Aquino I 377
Thomas, Frau, V 226
Thürnagel III 357
Tieck, Ludwig, I 150, 161, 199, 209, III 64, 403, IV 49, 66, 157, 203, V 61, 115, 156
Tillemann II 159
Tilly I 334, 355, III 113, 320
Timeoni III 130
Tivolitheater V 6
Toepfer IV 18, 84, 86, 173, V 246
Toskani, Frau, III 5, 10
Tragédie classique II 26
Trapolin I 247, 257, 264
Trauerſpiel, das bürgerliche, II 125
Treitſchke III 312
Treu I 201
Treumann V 40
Triſſino I 141
Tſchudy, Baron von, V 131
Türpe II 12, 51
Tummler, Philippine, II 12, 67.

U.

Ueberſetzungen IV 172, 175
Uechtritz, von, IV 19, 257
Ugarte, Graf, III 127
Uhlich II 12, 54, 67, 288, 313
Umlauf II 406
Umſchlag, der Kieler, II 34
Unterſpiele I 138
Unzelmann II 391, III 74, 101, 104, 152, 278; Frau Friederike U.-Bethmann III 75, 104, 275, IV 36; Frl. U. IV 22, V 12; Karl U. III 378, IV 6, 22, 40
Unzer II 370, IV 139
Urban II 401, IV 56, V 99
Urvaſi I 6.

V.

Vaerſt, von, V 16, 17
Vaudeville V 36
Vega, Alphonſo de la, I 140; Lope de, I 139, 140
Velthen, Johann, I 224, 225, 394; Anna Catharina, I 312, 321, 386
Venningen, Freiherr von, III 328, IV 60
Verfall IV 254
Verpachtung II 213, 401, III 106, 129, IV 81
Verſchwender V 30
Verdy V 110; Verdy'ſche Ehepaar V 111
Vespermann IV 56, V 99, 100
Viereck, Frl., V 226
Vigano III 130
Vincenz III 108, 127
Vio III 113
Virtuoſenkünſte III 296
Vitzthum, von, IV 62
Vitzthum, Graf Heinrich V. von Eckſtädt, IV 64
Vogel IV 64, V 75
Voght, von, I 373

Vohs III 109, 242, 326, 328; Frau V. III 262, 328, 329
Volkspoſſe V 26
Volkstheater IV 46
Volksthümliches Drama I 91, 93, 111, 234, II 25, 183, III 218
Volz, Hans, I 101
Vondel I 209
Vorderbühne I 116, 239
Vorhang I 41, 116, 195, 240
Vorleſung II 345, III 267; ſ. Leſeprobe
Vorſpiele I 133, 456
Vorſtädtiſches Theater V 29
Voß, Joh. Heinrich, III 365; Julius v. V. II 4
Vulpius III 245.

W.

Wächter, Baron von, III 327
Wäſer II 139, 396; Frau W. III 112
Wagner, Joſef, V 12, 145
Wagner, Richard, V 78, 276
Wahr III 100
Waizhofer III 109
Waldgedichte I 217
Waldhanſel II 300
Wallbach V 86
Wallenſtein, von Schiller, III 257, 264, 281
Wallenſtein, Frau, III 4
Wallner V 29
Wallner-Theater V 29
Walter, Frau, 332
Wanderbühnen V 60
Wandertruppen I 200, 204, II 162, 164, 320, 396, III 113, IV 147, V 54
Warſchau III 114
Warſing, von, III 79
Wauer III 302, IV 22, V 27, 225
Weber, Karl Maria von, III 330, IV 64, 218
Wechſelgeſänge I 93
Weidmann II 225, 415
Weidner II 198, 217; Frau W. II 409, 414, III 137; Julius W. III 329, 333, 353, IV 145, V 19
Weihnachtsſpiele I 26
Weimar II 129, 250, III 110, 233, 240, IV 62, V 77
Weimarſche Schule III 255, 269, 365, 370, 379, IV 161, 162, 166
Weiſe I 220, II 12
Weiß IV 36, 42, 139, V 225
Weiße II 113, 137, 260, 289
Weißenthurn, Frau von, III 134, 139
Weißkern II 192, 206, 215, 218
Werder, Karl, V 242
Werdy III 165, 169, 185, 329, IV 65, 71; Frau W. IV 65
Werner, Zacharias, III 373, 404; Frau W. IV 36
Weſſely II 132
Weſt ſ. Schreyvogel
Weymar IV 263
Wezell I 346
Wieland II 250, 253, 289
Wien I 119, 204, 221, 328, II 191, 222, 401, III 117, 312

Wiener Hofburgtheater IV 80, V 136
Wiener Manier IV 168
Wiener Volkstheater III 140
Wiener Vorſtadttheater V 30
Wiesbaden V 76
Wildauer, Frl., V 139
Wilhelmi (von Pannewitz) III 321, IV 84, 128, V 138, 246
Wilke, Theodor, V 20
Winger V 112
Winkler, Paſtor, I 383, 386; W., genannt Theodor Hell, III 334, 404, IV 64, 73, 156, V 10, 111
Winzinger II 12
Wirſing V 15
Wirthſchaften I 218, 310
Wismar V 66
Witter II 21
Wittgenſtein, Fürſt von, V 218
Witthöft II 58, 108, 131, 168, 187, 391, III 21; Frau W. II 296; Tochter W. II 296
Wöchner II 404, III 245
Wohlbrück III 113, 336, IV 56, 129; L. A. W. V 17; W. A. W. V 77
Wohlſtadt V 15
Wolf, Componiſt, II 138
Wolff, P. A., III 367, 369, 373, 377, 378, 383, 389, IV 16, 28, 31, 39, 40, 52; Frau W. IV 31, 33
Wolfram II 12, 108
Würzburg III 329
Würzburg, Frl., V 8
Wurda V 7
Wurm IV 22, 59, 130, V 127.

Y.

Yrſch, Graf von, V 101.

Z.

Zachariä II 289
Zahlhas (von Neufeld) IV 80, 129; Frl. v. Z. V 68
Zaubercomödie II 197, 204
Zedlitz V 242
Zeitſchriften III 213
Ziegeſar, von, V 78
Ziegler II 415, III 134
Ziethen-Liberati IV 129
Zimmermann IV 203, V 80,
Zimmern, Karl von, I 202
Zinne I 116
Zöllner V 65
Zſchokke III 221
Zuckarini III 5, 106, 151, 156, 164, 169, 172, 325
Zünfte der Comödianten I 97, 358, II 318
Zuſammenſpiel V 51
Zwiſchenacte I 123, 195, II 24, 35
Zwiſchenſpiele I 138, 192, 216, 238, 456.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Handbuch
Schiedeck

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Devrient, Eduard,

Dramatische und dramaturgische Schriften

Bd.: 9

Leipzig 1874

P.o.germ. 273 g-9
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11188563-1